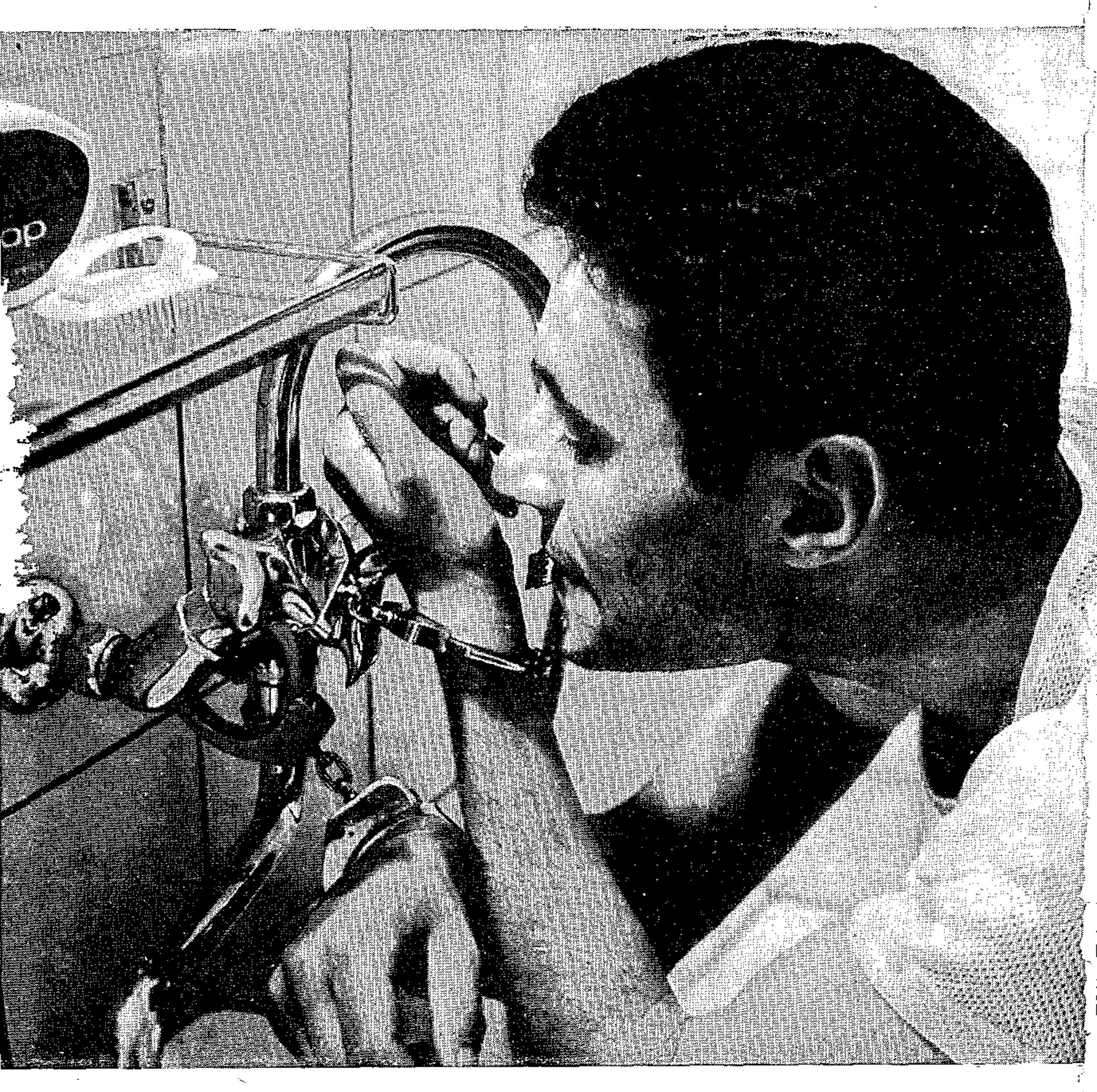
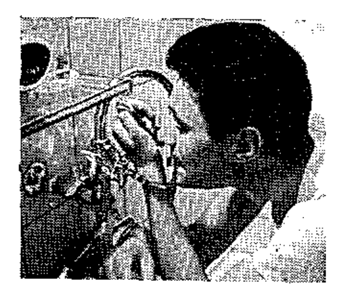
CAHIERS
DU CINÉMA



109 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● JUILLET 1960 ★ 109

NOTRE COUVERTURE



Michel Subor dans **LE PETIT SOLDAT** de Jean-Luc Godard. (Production Georges de Beauregard)

Ne manquez pas de prendre page 44

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JUILLET 1960 TOME XIX. — N° 109

SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

ENTRETIEN AVEC



JEAN COCTEAU

par Jean Domarchi
et Jean-Louis Laugier

Cache-cache terrible, ô je
souffre, seul, et le soir, la cantatrice morte,
Cinéma la dixième muse,
se lève dans toutes les rues.
(Poésies, 1920.)

Il n'y a de beauté qu'accidentelle.

Le Testament *décrit une sorte d'itinéraire, à la façon de l'Odyssée ou de la Divine Comédie. Dans quelle mesure avez-vous pensé à vos deux illustres devanciers ?*

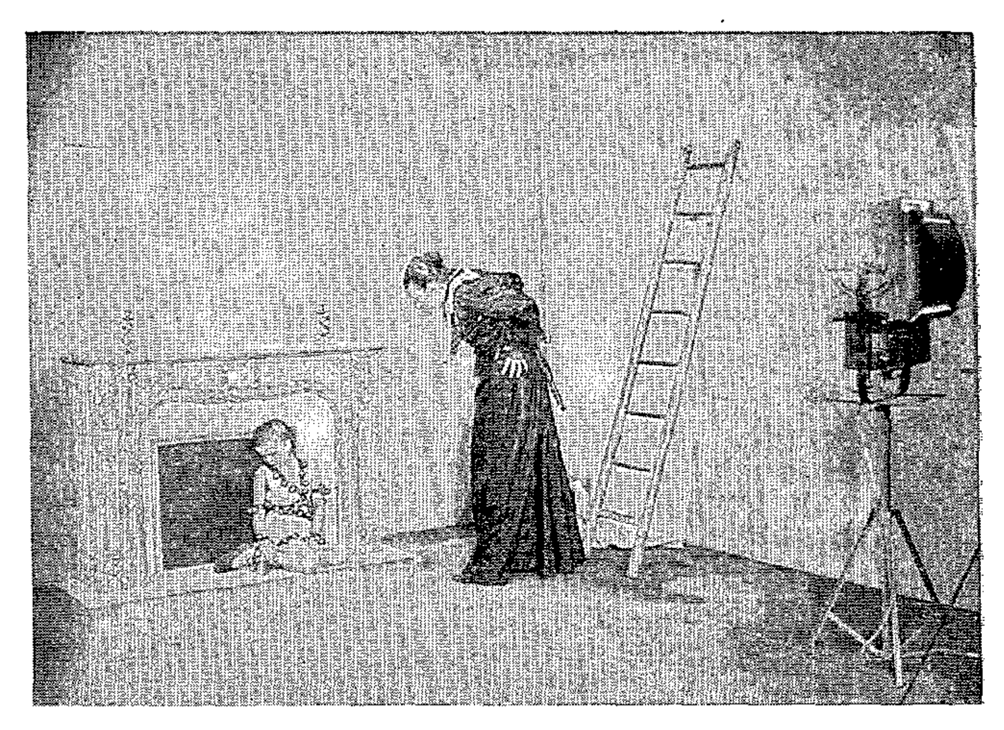
— Je n'y ai pas pensé du tout, parce que je trouve qu'on pense toujours trop. Je pense très peu, j'essaie de penser le moins possible. Comme je le dis toujours aux Allemands : « *Man denkt immer zuviel.* » Quand j'ai mis dans la bouche de Yul Brynner la phrase : « *Laissez ici toute espérance* », j'ai évidemment pensé au Dante, mais je ne savais pas que Dante avait habité les Baux, le village, et qu'il avait commencé « l'Enfer » en cet endroit, à

cause de ce paysage. Qui n'était pas du tout les carrières, remarquez bien : qui était le paysage rocheux. C'était un fond marin, et, comme à Fontainebleau, ce ne sont pas des rochers, mais des accumulations de sable et de coquillages : de très grandes éponges, dans les trous desquelles on pénétrerait pour voir le spectacle des carrières, qui sont récentes (elles ont cent ans, cent cinquante ans). Picasso me faisait remarquer que tout cela avait l'air d'être fait par une sorte de Facteur Cheval grec ou égyptien.

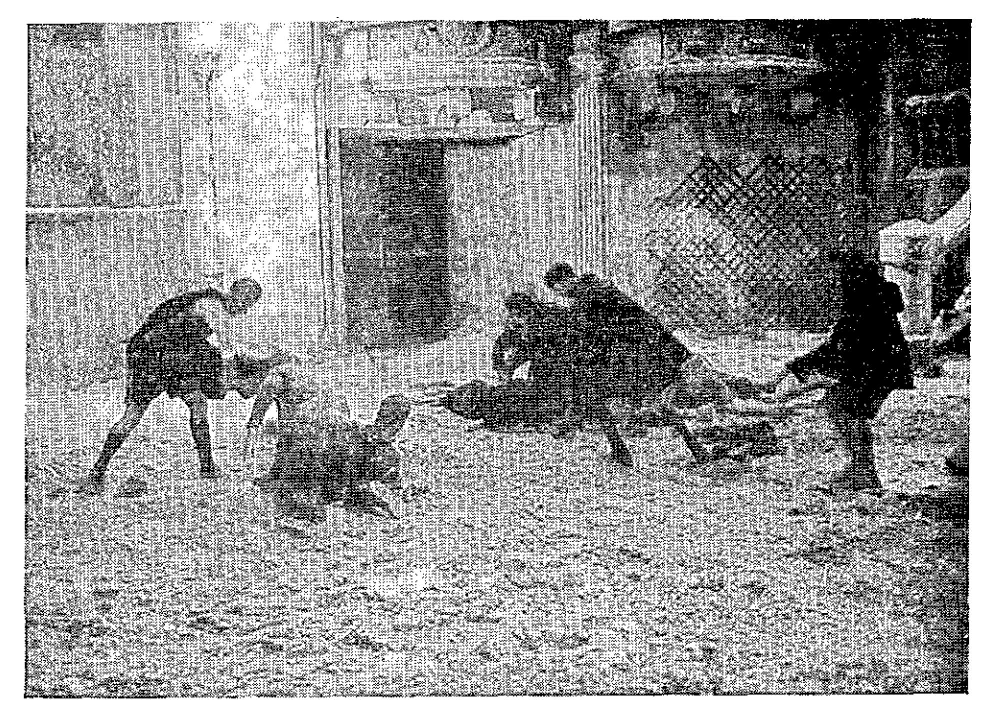
Maintenant, vous me parliez d'un itinéraire... on me faisait remarquer que je marche toujours dans *Le Testament*. Morand m'a dit : « *Comme tu dois être fatigué à la fin de ce film !* » Je ne l'avais pas remarqué, c'est très curieux ; on fait les films par bouts, on commence par la fin et, si je marche sans interruption, je ne m'en étais pas aperçu. Il est probable que c'est ce qui donne l'impression d'un itinéraire. De même que cette marche était inconsciente, je suppose que l'aspect d'itinéraire est aussi une de ces fausses coïncidences dont vivent les poètes.

Il n'y a jamais de coïncidence. Tout ce que nous faisons en désordre ressemble aux coups de ciseaux qu'on donne dans un papier plié sept ou huit fois, et une fois qu'on déplie le papier, il se forme une espèce de dentelle, de monotonie, de symétrie. Toutes les belles choses sont asymétriques. Chez les gitans par exemple, tout est asymétrique : le rythme, les femmes ont une seule manche au lieu d'avoir deux manches, les hommes relèvent une jambe du pantalon, et ils dansent toujours sur un rythme impair. Il me semble que toute cette apparence de volonté est involontaire, comme des coups de ciseaux que l'on croit hasardeux et qui cessent de l'être quand on déplie le papier, et que ce papier, une fois déplié, présente une sorte de symétrie terriblement monotone. Je crois que cela correspond à la phrase finale du *Sang d'un Poète* : « *Ennui mortel de l'immortalité.* »

Les poètes ne vivent que d'accidents. Dès que tout-à-coup l'accident cesse pour faire place à une vaste phrase qui se déroule, c'est la pompe, c'est la mort. Il me semble qu'il



Le Sang d'un poète (1930).



Le Sang d'un poète (1930).

n'y a de beauté qu'accidentelle. Sinon, c'est le train qui part à une certaine heure, qui arrive à une certaine heure... l'œuvre, c'est l'accident de chemin de fer en route, qui amène une quantité de choses imprévisibles. Même laides, mais imprévisibles. On a souvent l'impression que Picasso avait peint un tableau extrêmement conventionnel, que ce tableau est tombé par terre, qu'il s'est cassé en miettes, et qu'on a fait comme les déménageurs, qui recollent la flûte à un endroit très inconvenant...

— *Et pourtant chez Picasso, tout est très organisé...*

— Oui, très organisé, parce qu'il ne peut pas ne pas organiser. Il me disait une fois : « *Nous arrivons à un moment de notre vie où nous ne pouvons plus écrire un mot, plus tracer une ligne, qui ne signifie.* » Dès qu'un homme a organisé son existence de telle sorte que ce n'est pas une farce, tout commence à signifier, aussitôt qu'il s'exprime.

Dans un chien-et-loup.

La France est pleine de cartésiens qui n'ont pas lu Descartes : Descartes était un Rose-Croix, on peut alors s'engager sur des routes étranges..., mais il est de toute évidence que le jeune Français (le jeune Allemand aussi, mais le jeune Français est plus curieux de savoir ce qu'on a pensé, soi. Les Allemands, sont curieux de ce qu'ils pensent, eux. Ils disent : « *Voilà ce que j'ai vu dans votre film, ce que vous n'y avez pas vu, vous, et je veux vous l'apprendre* »)... le jeune Français dit : « *Pourquoi avez-vous fait ça, pourquoi avez-vous parlé de telles choses, pourquoi cette musique, pourquoi ce geste, pourquoi cette fleur, pourquoi mourez-vous, pourquoi ressuscitez-vous ?* »... et il m'est très difficile de

répondre, parce que j'ai travaillé dans un chien-et-loup, dans un demi-sommeil, que les gens ne comprennent pas, n'admettent pas : ils sont terriblement réveillés... ou alors, ils dorment.

L'intérêt qu'on accorde aux rêves est une chose tout à fait récente. Jamais on ne parle de rêves dans Madame de Sévigné. Jamais dans le Cardinal de Retz, dans La Rochefoucauld, dont Stendhal dit : « *Un duc fort sot, qui se mêle de faire des maximes dont tout le monde se moque.* » Ces gens-là ne rêvaient pas. Ils intriguaient, ils aimaient. Madame de Sévigné ne dit jamais à sa fille : « *J'ai rêvé de vous.* » On ne parle pas du rêve. On parlait du pot de chambre, mais on ne parlait pas du rêve. Le rêve était, le rêve *est* une fiente de l'esprit, c'est certain, quelquefois magnifique; mais cette fiente, on n'en parlait pas, on parlait de l'autre. Jamais Saint-Simon ne raconte des rêves que lui ont confiés des gens.

J'ai écrit, dans la « Lettre aux Américains » : « *Un jour, la police descendra dans vos rêves.* » Et j'avais prévu la vérité, puisqu'ils ont le sérum de vérité, le penthotal : le rêve est admis maintenant comme une vérité profonde, parce qu'il n'y a pas de contrôle, mais le rêve est aussi menteur que l'homme, et leur penthotal... Les médecins empêchent les maris de venir à la séance de leurs femmes : les femmes mentent autant sous le penthotal que dans la vie réelle.

Un athlète complet moral.

— *Pourtant* Le Testament *est aussi peu onirique que possible. C'est très rigoureux, très grec.*

— Mais je suis un mathématicien, un mathématicien caché... Les jeunes gens s'imaginent que la poésie, c'est dire certaines choses d'une certaine manière. J'appelais ça jadis, dans « Le Secret Professionnel », la prose en robe du soir. Alors ils écrivent des lignes inégales, ils disent des choses plus ou moins pittoresques, ce qui est détestable, car il faut éviter le pittoresque. Vous connaissez la phrase de Max Jacob : « *Le voyageur tomba mort, frappé par le pittoresque.* »

J'évite tout ce qui est poétique. Je trouve détestable, dans les films, le langage poétique. Quand on a donné à Berlin *Les Enfants Terribles*, je sais assez d'allemand pour me rendre compte que les sous-titres étaient impeccables. Or, la salle et les critiques étaient contre ces sous-titres, croyant qu'on avait traduit à sec un langage poétique, alors qu'on traduisait mon langage sec par un langage sec.

— *Ce qui m'a beaucoup frappé, c'est ce côté bon enfant, à cœur ouvert...*

— C'est ma nature... Les chiffres ne veulent pas dire qu'on est un calculateur, un machiavélique : je me laisse aller, dans ce film.

J'ai tellement travaillé dans la vie, que je ressemble à un athlète complet moral. C'est pourquoi j'encaisse à merveille. Je suis toujours engueulé, il y a cinquante ans, soixante ans qu'on m'engueule, c'est peut-être la première fois que j'ai reçu des éloges. J'encaisse à merveille parce que je me suis fait des muscles, moralement des muscles. Et je crois que cet état d'athlétisme nous permet beaucoup de choses qui semblent absolument impossibles au public, qui nous croit faibles, qui nous croit hésitants, n'est-ce pas ?

— *Ce qui me passionne, dans votre film, c'est cette volonté de réconciliation du monde grec et du monde moderne.*

— Oui : les gens croient que, lorsqu'on disparaît, on va dans la mort, que quand on réapparaît on revient de la mort : c'est une erreur. Chez les Grecs ce n'est pas la mort, puisqu'on peut aller chercher quelqu'un aux enfers, puisqu'on boit l'eau d'oubli...

— *Pourtant les Grecs ont peur de la mort...*

— Mais ils sont habitués depuis l'enfance à la considérer comme une chose normale, comme une amie, même s'ils la craignent. Il n'y a pas un vieillard avec une faux...



Junie Astor, Roland Toutain et Jean Marais dans *L'Eternel Retour* (mise en scène de Jean Delannoy) (1943).

Qui perd gagne.

— *Vous connaissez le mot d'Achille : « J'aurais préféré être un serf sur la terre, plutôt qu'un roi aux enfers. »*

— Ils ont peur de mourir sans en faire assez. Vous connaissez le mot d'Alexandre, assis au bord de ses triomphes, et qui demande : « *Que puis-je avoir de plus ?* » On a envie de lui répondre : « une Cadillac, un bracelet-montre, une radio, des cigarettes », tandis que vous ne pouvez pas dire ça au Christ. Ni à Jeanne d'Arc, ni... Je suis fort peu religieux. Mais enfin je trouve que mieux vaut la gloire par le malheur que la gloire par la gloire. Il y a le cas où le traître fait gagner la bataille et le cas où le traître fait perdre la bataille. A Napoléon, le traître fait perdre la bataille. A Alexandre, le traître fait perdre la bataille. Mais au Christ, un traître fait gagner la bataille. C'est Judas, c'est le Cauchon qui fait gagner la bataille à Jeanne d'Arc. C'est toujours Qui perd gagne ou Qui gagne perd. Presque tout le monde joue à Qui gagne perd. J'ai toujours joué à Qui perd gagne. Je ne l'ai pas fait exprès, j'étais très malheureux des engueulades, mais je savais au fond de moi-même qu'il valait mieux être engueulé que loué, étant donné que tous les hommes que je vénère ont été engueulés et sont morts dans l'engueulade.

Par conséquent, on n'a pas le droit de se plaindre. Mais on est fait de boue humaine; et tout à coup, quand je reçois des quantités de lettres pour ce film, des lettres d'amour, je suis très heureux. On n'aime pas le malheur.

— *Mais* Les Parents terribles *avaient été bien accueillis...*

— Oui et non. Les jeunes disaient : « C'est un modèle. Il est arrivé à faire, d'une

pièce de théâtre, un film sans y rien changer. » On a dit à la télévision : « *C'est une leçon pour les télévisionnistes, etc.* » mais c'est autre chose.

— *Et Orphée ?*

— Très mal. Sauf en Allemagne, où ce fut l'immense succès. En France, j'ai vu l'autre jour que Claude Mauriac engueulait les gens du monde qu'il avait dû entendre parler très sottement du *Testament d'Orphée.* Il leur envoie une crosse : « *Ces jolis messieurs et ces belles dames devront rectifier leur tir.* »

Vous reconnaissez toujours le peintre.

— *Vous parlez volontiers d'auto-portrait...*

— Attendez, mon cher, tout le monde fait son auto-portrait. Un peintre peut peindre un hareng saur avec une fourchette, un peintre peut peindre un paysage, un peintre peut peindre un portrait de femme ou un portrait de zouave, c'est toujours son auto-portrait. Vous ne dites jamais : « Tiens ! voilà une Sainte Vierge », vous dites : « Tiens ! voilà Raphaël. » Vous ne dites jamais : « Voilà des anémones », vous dites : « Voilà Renoir. » Vous ne dites jamais : « Voilà des poissons rouges », vous dites : « Tiens ! Matisse... » Et si une femme n'a pas l'œil où elle doit avoir l'œil, vous ne dites pas : « Voilà une femme qui n'a pas l'œil où elle doit l'avoir », vous dites : « Tiens ! Picasso. »

Vous reconnaissez toujours le peintre. A moins qu'il soit un mauvais peintre. Si Miro fait une croix, je dirai : C'est une croix de Miro. Si Derain fait une croix... (Peut-être pas Derain). Mais enfin, si Picasso fait une croix, je dirai : c'est une croix de Picasso, si Matisse fait une croix, je dirai : c'est une croix de Matisse. Par conséquent la personnalité se trouve dans la ligne elle-même, beaucoup plus que dans ce que cette ligne représente. Mais les gens n'aiment que ce que les lignes représentent; une femme dira à son mari : « Je ne peux pas avoir ce Van Gogh chez moi, je n'aime pas les zouaves... » Les gens achètent généralement le sujet. D'ailleurs il est tout nouveau que la façon de peindre ait pris le pas sur le sujet. Même Baudelaire, qui était tout de même quelqu'un, raconte toujours le sujet des tableaux : il dit : « *Le Retour de l'enfant prodigue* », ou : « *Un vieillard embrasse son fils qui revient de la guerre* »...

Nous touchons là un grand mystère. Diderot, parlant de Chardin, dit : « *Il faut prendre un grand recul pour voir ce que cela représente.* » Pour nous, ce sont des tableaux d'un peintre du dimanche très fort. Regardez ce tableau (1) : c'est incroyable qu'il ait fallu prendre un recul pour voir ces pêches, ça a l'air d'être fait maintenant, par une personne fort habile, par un Renoir beaucoup plus précis... On dirait une très jolie chose moderne. A l'époque, il fallait du recul.

J'imagine aussi que les choses se sont culottées, que les couleurs sont entrées les unes dans les autres. Il est possible que Chardin ait fait une sorte de pointillisme...

— *Vous disiez, à propos de « L'Indifférent », qu'on ne peut plus savoir maintenant ce qu'a pu être le tableau de Watteau...*

— C'est impossible. On ne peut pas se rendre compte non plus de ce qu'il y avait dans la tête des gens. L'insuccès de Carmen, c'est le même que l'insuccès de l'Olympia de Manet : c'était le sujet qu'on trouvait vulgaire; on n'attaquait pas la peinture. Tandis que, chez Rembrandt, à la fin, c'est la peinture qu'on critiquait : on croyait que ses personnages avaient la lèpre, parce qu'il avait imaginé de ne plus peindre des visages en les léchant, mais en faisant... l'accident dont je parlais tout à l'heure, qui donne la beauté à la représentation d'un visage, qui ne fait pas un pléonasme, qui ne fait pas le même visage, le même raisin que les oiseaux ne peuvent pas manger et le raisin que les oiseaux mangent.

Tous les peintres qui ont commencé à faire plus attention à la manière de peindre qu'à ce que le tableau représente, ont souffert. Si un jeune homme se met, aujourd'hui, à peindre

(1) Il montre un Chardin. Nous sommes chez Mme Weissweiler.



Jean Marais, Josette Day et Michel Auclair dans *La Belle et la Bête* (1945).

avec exactitude ce qu'il voit, ce quelque chose sera peut-être très beau à cause de l'âme de ce jeune homme qui sortira dans sa main, mais il aura les mêmes ennuis que Van Gogh, parce que les gens se sont habitués au monstrueux, à l'inexactitude, à la défiguration, qui apparaît maintenant comme absolument indispensable à l'achat d'un tableau. Un grand collectionneur que vous connaissez tous m'a dit : « *Moi, quand une toile me plaît* (et sans doute la toile qui lui plaisait était très ressemblante) *je ne l'achète pas. J'achète ce qui me déplaît. Mes grands-parents ont ri devant des chefs-d'œuvre. Je ne veux pas être aussi bête qu'eux :*

si je veux faire fortune, je dois acheter une toile qui me déplaît, et renoncer à acheter celle qui me plaît. » On ne peut pas être plus modeste. Nous nous trouvons dans une époque extrêmement vague : déjà, depuis trois ou quatre ans, nous ne vivons plus dans les ukases et les tribunaux du cubisme et du surréalisme. Un jeune homme a le droit de faire figuratif, anti-figuratif, abstrait, de peindre en pointillant, en faisant des raies comme Van Gogh, il peut faire ce qu'il veut. Et il peut écrire à la sauvette...

— *On ne peut plus faire scandale !*

— Un chanteur de charme fera scandale, s'il est vraiment beau, s'il est vraiment fort. En somme, on se trouve dans une situation extrêmement grave, puisque les enfants, — c'est ce que je dis dans le film — les enfants et les héros sont des désobéissants. On ne peut pas être un héros, on ne peut pas être un enfant sans désobéir. Jeanne d'Arc désobéit à l'Eglise militante, Antigone désobéit aux vieilles lois de Créon, tout le monde désobéit toujours, les enfants désobéissent et c'est leur plaisir. J'entends dire : « *Ma fille c'est ma camarade, elle peut bien danser toute la nuit...* » Mais la fille veut rentrer avec sa mère et sortir par la fenêtre ! L'impossibilité dans laquelle on met la jeunesse de désobéir est une chose terrible pour elle.

Radiguet arrive, il a quatorze ans. Il est adoré par nous tous, il est respecté par le milieu Dada : et immédiatement, il découvre que ce n'est pas la tradition qu'il faut contredire, mais l'avant-garde. Quand je suis entré à l'Académie en disant : « *Je fais cela contre le conformisme anti-conformiste* », c'était la leçon de Radiguet. C'est à son exemple, que j'ai écrit « Thomas l'imposteur », et « Plain-chant », en vers réguliers, au moment où il n'en était pas question, où c'était l'écriture automatique.

En somme, nous ne savons rien.

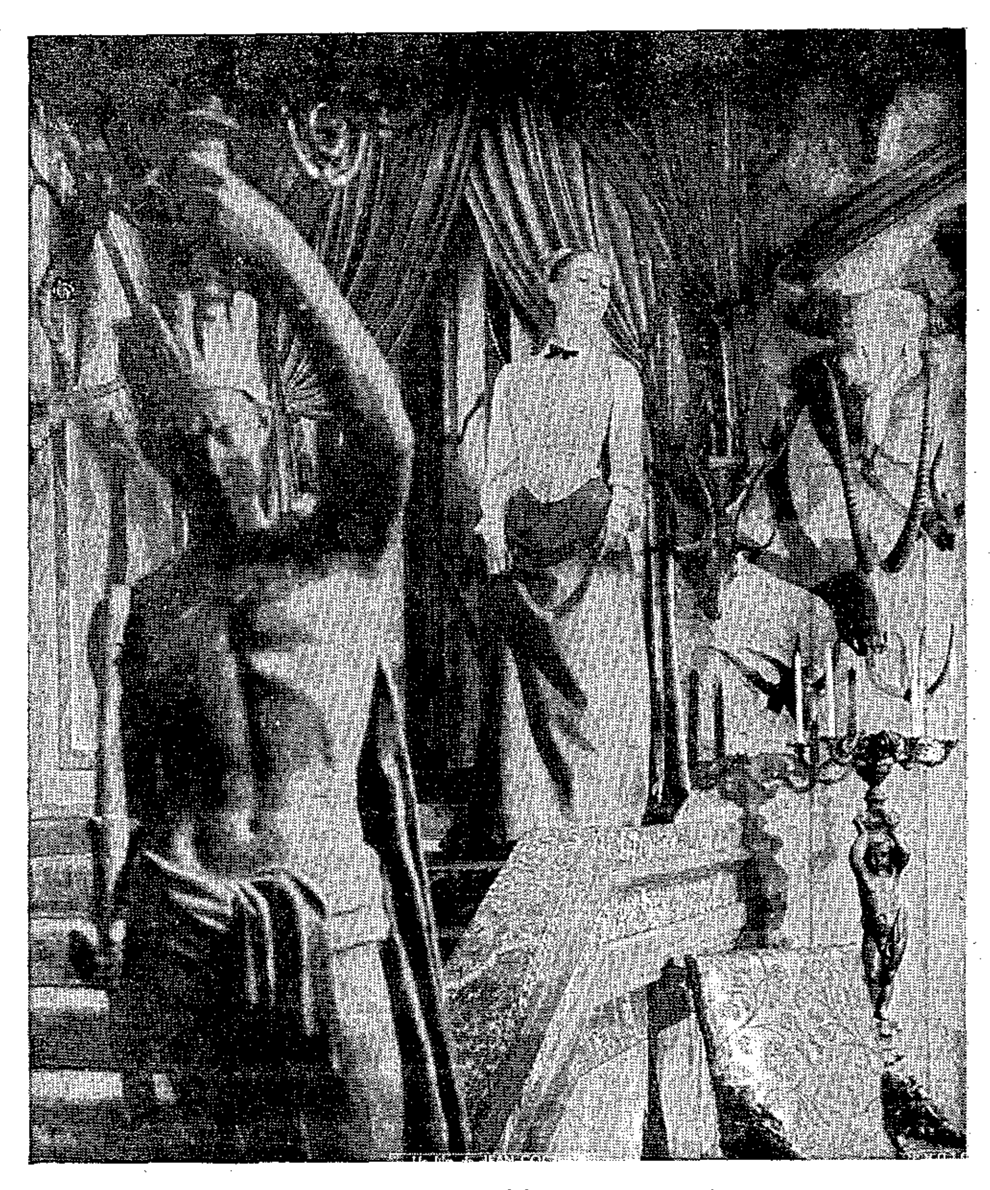
— *J'ai l'impression, d'après* Le Testament, *que vous en voulez un peu aux savants d'avoir ravi la place des poètes.*

— Ah, non ! au contraire.

Vous pouvez imaginer une créature très lucide qui nous observe, dans une planète, plus évoluée que la nôtre. Cette créature peut rire d'Einstein, peut rire de Newton, peut rire de Burckardt-Haym, mais elle ne peut pas rire de Cézanne, de Renoir, de Debussy, de Picasso. de Stravinsky, c'est impossible, parce que c'est là un jeu terrible que nous avons inventé, nous, et dont nous transformons les lois à nos périls et risques : quand tout le monde joue au bridge, on dit : « Non ! on va jouer à la belote. » Alors les gens sont furieux : il faut qu'ils changent, et ils aiment les habitudes. C'est un grand jeu qu'on mène en contredisant sans cesse le jeu précédent. Et je crois que la science est aussi poésie, parce que la poésie est science ; elle est une science exacte (si tant est qu'il existe des sciences exactes) et peut-être même une science plus exacte que la science.

La science nous donne des idées de poésie parce qu'elle nous ouvre des horizons inconnus : l'infiniment grand qui est une notion courante et l'infiniment petit qui n'en est pas une. Comme nous avons un commencement et une fin, vivant avec des choses qui ont un commencement et une fin, et que quelqu'un crée, nous ne pouvons imaginer que nous sommes dans quelque chose d'éternel, c'est-à-dire qui n'a jamais été créé, qui n'aura jamais de fin, qui n'a jamais eu de commencement, qui est *là*. L'autre jour un jeune savant m'a dit une parole qui m'a beaucoup frappé : « *Tout cela doit être beaucoup plus simple qu'on ne l'imagine. Nous avons pris des routes très compliquées, très tortueuses, mais il est probable, disait-il, qu'au Bazar de l'Hôtel-de-Ville il y a tout ce qu'il faut pour découvrir le secret de l'Univers.* »

J'ai un de mes amis, Emile Michel, qui s'occupe des soucoupes volantes. C'est moi — il le dit dans son livre — qui lui ai conseillé de lever une carte de leurs apparitions : « Tu



Silvia Monfort dans *L'Aigle à deux têtes* (1947).

t'apercevras que ce n'est pas au hasard ni sans ordre qu'elles viennent, mais comme un régiment. » Il a dressé cette carte, et on constate que tous les relevés donnent l'impression de grandes manœuvres. En Amérique, on ne tient pas à en parler, parce que les gens se jettent par la fenêtre dès qu'Orson Welles raconte que les Martiens arrivent, que des nègres se tuent quand on parle de la fin du monde. Mais le Pentagone a les preuves absolues de ces visites : on emmène des animaux, des plantes, et du monde. Il disparaît beaucoup de personnes comme cela.

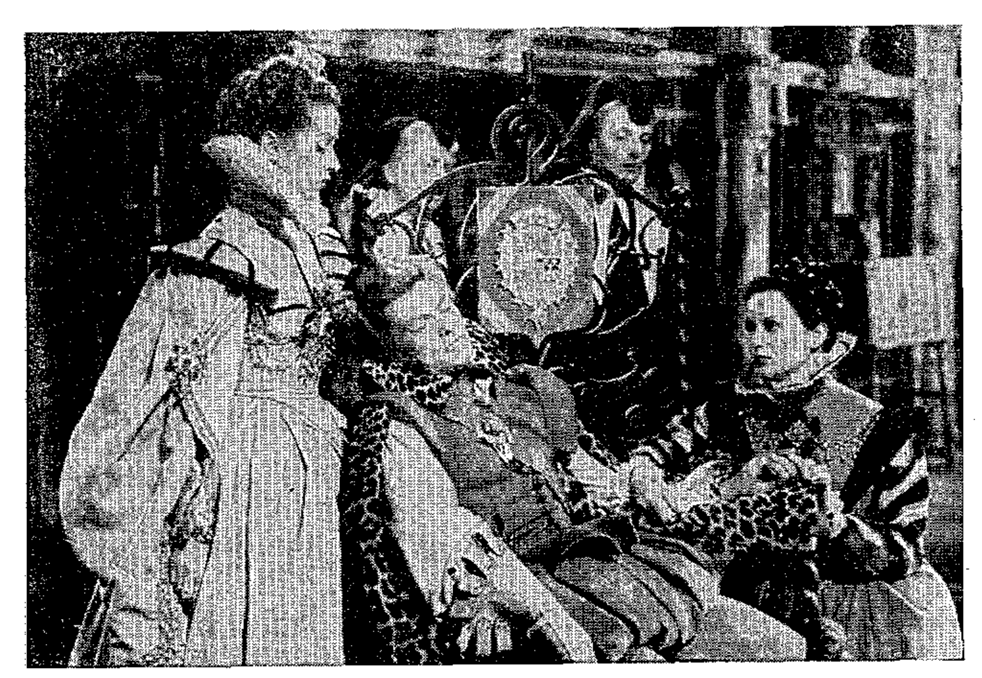
En somme, nous ne savons rien, mon cher ami. C'est pour ça que, dans mon film, au début, je tombe, très naturellement, en costume Louis XV, quand on me tire dessus, mais que je me relève avec un geste très théâtral, car je suis vrai en Louis XV, comme le disait Langlois, mais je suis un fantôme en réalité, puisque je vais errer dans cet univers étrange et bizarre. Vous savez, dans cette scène, tournée à l'envers, on aperçoit Crémieux, alors qu'il ne devait pas y être, mais les gens ne le remarquent pas. Et c'est très souvent ainsi, au cinéma, — c'est un cinéaste très réaliste qui me disait cela avant-hier — (un de ces jeunes gens qu'on appelle la nouvelle vague, qui font beaucoup de soi-disant pris sur le vif, mais ce n'est pas vrai, ce sont de grands conteurs, ce n'est pas du tout le vif, par exemple, *A Bout de Souffle,* ce n'est pas du tout pris sur le vif, mais beaucoup plus savant, beaucoup plus transcendé, dirai-je, que la vie). Ce garçon me faisait remarquer que, très souvent, la beauté vient de ce que quelqu'un entre et sort habillé autrement qu'il n'entre, ou qu'il ne peut pas être où il est, ou que son geste ne correspond pas au précédent, enfin des erreurs de montage, qui produisent cet accident dont je vous parlais; et qui est l'art.

Il n'y a jamais de symbole.

Tout à coup, il peut sortir une beauté d'une erreur de montage. Je me rappelle que Becker avait fait un film avec un cheval noir. Ce cheval noir est mort. On en avait besoin à la minute : on a pris un cheval blanc et personne ne s'aperçoit que ce cheval noir est devenu blanc. Les gens voient ce qu'on leur montre, c'est la force du cinématographe, et c'est pour cela que je l'ai employé. Je l'ai employé, parce que c'est la seule manière de prouver l'impossible; si je raconte à quelqu'un qu'un monsieur entre dans un miroir, il hausse les épaules. Mais je le montre. Seulement, *jamais* je n'use de la Truca. Jamais je n'use du laboratoire. Une fois, j'ai été obligé de le faire à la fin de *La Belle et la Bête,* quand Marais et Josette Day volent. Mais d'habitude mes truquages ne sont pas plus des truquages que le fait de se servir d'encre pour écrire ou de mettre de l'encre dans un stylographe. On peut dire : l'œil, c'est un truquage. Et je vous ferai remarquer aussi que, dans ces *Tarzans,* par exemple, qui sont parfois si beaux, il est plus difficile de faire un lion avec une descente de lit qu'une descente de lit avec un lion !

Par conséquent rien n'est plus bête que de me reprocher des truquages, puisque c'est un pauvre petit moyen hélas, que nous avons de rompre avec des habitudes et avec des servitudes d'espace-temps. Quand je quitte Dermit-Cégeste dans les carrières, il disparaît et je reste seul au bord d'une espèce de gouffre, très dantesque, une roche à pic. Puis, je m'avance vers le public. A l'auditorium du Poste Parisien, on projetait la scène à l'envers, sur grand écran. Eh bien, chaque fois que les machinistes et les électriciens me voyaient approcher de ce gouffre à reculons, ils faisaient « Oh ! » pour me prévenir que j'allais me casser la gueule. Donc nous avons la preuve que le phantasme, que le stratagème devient une réalité par l'entremise de cet appareil merveilleux qui est la caméra et qui est l'art cinématographique : pourquoi s'en priverait-on ? Ce n'est pas si simple. Les gens disent : « C'est tourné à l'envers. » Mais il faut que mon fils sache donner son coup de pied, qu'il joigne les deux pieds ensuite. Il faut qu'il tombe absolument droit dans la mer, il ne faut pas qu'il penche à gauche ou à droite. On voit comme un pistil, mais je ne savais pas d'avance que l'eau ferait ce bouillonnement, cette espèce de fleur atomique. Il y a, là aussi, une surprise et c'est toujours très beau, que les appareils, les machines, nous réservent une surprise.

Il n'y a jamais de symbole. Il n'y en a pas dans la fleur. J'ai choisi l'hibiscus, parce qu'il y a des hibiscus chez Mme Weissweiler, parce que c'est commode à déchirer. De plus c'est la fleur de Cagliostro. Quand je la reconstitue, mes mains sont des animaux. Elles sont détachées de moi, elles vivent comme des bêtes. Mais il ne suffit pas de tourner à l'envers, il faut, tout le temps, que je joue avec mes mains de telle sorte que ça n'ait pas l'air d'être tourné à l'envers. Il y a là autant de création que dans une scène jouée par Madame Réjane ou par Madame Sarah Bernhardt. Je ne me vante pas : j'essaie de vous montrer combien tout cela représente de travail.



Danielle Darrieux et Jean Marais dans *Ruy Blas* (mise en scène de Pierre Billon) (1947).

— *Ce qui nous a frappés, c'est justement le soin extraordinaire apporté aux moindres détails.*

— Et ça n'en a pas l'air : je crois même que le succès que j'ai eu auprès d'un certain public, qui n'est pas le vôtre, vient de ce que les gens aiment le désordre. Ils détestent l'ordre, et ils s'imaginent que mon ordre est un désordre. Ils jouissent là d'un désordre absolument faux; c'est plus concerté qu'un ordre.

Seulement, rien n'exige plus de vérité que la fiction. Quand vous faites vrai, alors les gens bouchent les trous; si vous faites des fautes, instinctivement les gens les remplissent. Quand ça se découd, les gens recousent, parce c'est leurs habitudes. Mais quand vous leur montrez quelque chose d'extrêmement éloigné de leurs habitudes, comme l'irréalité (enfin ce que j'appelle l'irréalité, une chose dont on n'a pas l'habitude), ils n'ont rien qui leur permette de réparer ma faute. Ma faute devient beaucoup plus visible, et je suis tenu de faire beaucoup moins de fautes que dans un film réaliste.

« C'est pas des blagues. »

— *Etant donné l'idée que vous vous faites du cinéma, comment se fait-il que vous ayez pu si longtemps y renoncer ?*

— Je ne suis pas un cinéaste, mon cher. Ce n'est pas mon métier. Et c'est pourquoi j'ai un rôle assez facile, car, de dix ans en dix ans, on peut faire une chose singulière, mais coup sur coup, c'est moins commode. Quand il faut faire film sur film, on se dit : « J'ai



Marcel André et Gabrielle Dorziat dans *Les Parents terribles* (1948).

Mme Morgan, j'ai M. Marais, il faut que je trouve un sujet, que j'aille à droite, à gauche... » Je ne peux pas imaginer cette course à l'anecdote : c'est là le métier d'un homme. Ce n'est pas mon métier : je joue sur le velours. Je suis un poète, je suis un écrivain, il m'arrive de peindre, aussi, et de faire des chapelles... les gens ne se rendent pas compte, ils vivent d'étiquettes : « C'est un écrivain qui a fait cet immense travail de chapelle ! » Je perds l'étiquette de poète en faisant autre chose ; je suis dans une espèce de *no man's land*. Ceux qui aiment les choses que j'ai écrites me disent : « Pourquoi faites-nous du cinéma / » Ceux qui aiment mon film : « Pourquoi écrivez-vous ? pourquoi peignez-vous ? » etc.

Picasso a dit une chose très curieuse de ce film — c'est le premier ami à qui je l'ai montré — : « *Ah, ben ça, au moins* (il imite la voix de Picasso), *c'est pas des blagues ! Parce que c'est toujours des blagues !... Tandis que là, c'est pas des blagues !...* » Et puis encore : « *On dirait que tu déroules un centimètre !* » Donc il voyait les chiffres. Des chiffres, les uns après les autres, sur un ruban. Et puis encore : « *Ça a l'air d'être écrit en vers réguliers.* » Et là il faisait allusion, sans doute, à la... j'allais dire un mot grotesque, la perfection du langage, et pourtant, je peux me permettre de dire « perfection du langage », par rapport aux autres films où on écrit sur le plateau n'importe quoi. En somme je comprends très bien ce qui a fait baisser la langue dans le cinématographe. C'est qu'un film doit aller tout de suite partout. Alors on fait une espèce de charabia très facile à traduire. Tandis que dans mon film, qui sera sûrement adoré par les Allemands, et certainement intéressera beaucoup les Américains, la précision des termes est indispensable. Il y a un mur : comment abattre ce mur ?

— *Est-ce que vous avez beaucoup travaillé au montage ?*

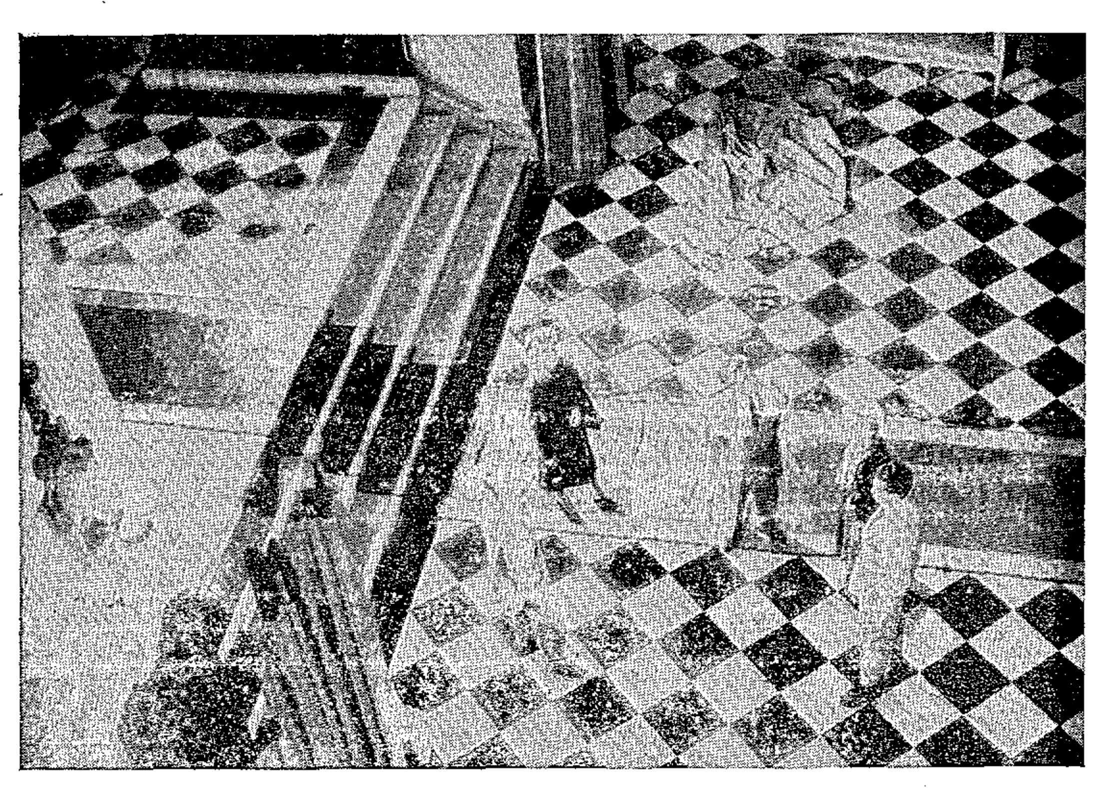
— C'est la première fois de ma vie que je ne monte pas moi-même, et que je laisse monter Marie-Josèfe Yoyotte, en étant à côté d'elle. Mais ça se monte tout seul. Elle m'a dit : « C'est du bout à bout. » Je ne tourne jamais un mètre de pellicule qui ne serve pas, Je fais généralement deux, trois prises, pas davantage.

Il ne faut jamais rien faire pour le public.

— *J'ai eu l'impression que votre film était fait pour vous, beaucoup plus que pour le public, que c'était un memento personnel, une récapitulation...*

— Il ne faut jamais rien faire pour le public. La phrase de Goethe est très juste : « *Plus on se serre contre soi-même, plus on risque de rencontrer d'âmes fraternelles.* » C'est une blague, quand on dit : « On va faire un théâtre populaire. » C'est toujours un four noir, et le peuple aime qu'on lui joue Britannicus ou Hamlet. Et je suis sûr, — là je touche du bois (il touche du bois) que ce film réussira dans les quartiers. Il a plu aux machinistes, il a plu aux habilleuses, il a plu aux maquilleuses, il les intrigue. C'est un autre univers, dont ils n'ont pas l'habitude. Ma vieille bonne dira : « *Moi, j'sais pas où Monsieur Jean a mis les pieds... en effet, sur quelle herbe a-t-il marché, je ne le reconnais pas* », et puis tout à coup : « *Ben oui, c'est comme la vie de Monsieur; c'est comme la vie de Monsieur.* »

— *J'ai beaucoup pensé, en voyant votre film, au XVIIe siècle. Ce côté féerie, machines, et puis le côté Impromptu de Versailles, Psyché, Molière avec ses comédiens...*



Les Enfants terribles (mise en scène de Jean-Pierre Melville) (1948).

— Strindberg aussi, que j'admire beaucoup. Mais les gens ont des habitudes, les choses se font toutes seules dans leur tête, hélas. Je lisais dans les journaux : « Jean Cocteau apparaît dans ce film en *marquis* Louis XV ! » Ils ne peuvent pas imaginer qu'on ne soit pas un marquis ! Je suis un *monsieur*, monsieur Cocteau, gouré, trompé d'époque, et j'habite là dans un costume de l'époque pour qu'on ne me remarque pas, je n'en ai pas d'autre...

La plupart des choses sont vues avec cette colle, cette gomme. Il y a un antiquaire en bas de chez moi, au Palais-Royal, et quelquefois il met un fauteuil dans la rue, sous les galeries, alors ce fauteuil devient vraiment un fauteuil, comme un chien est un chien. Quand il est dans une maison, c'est un fauteuil, on a l'habitude... mais un fauteuil dehors, ça devient vraiment un fauteuil. Il prend sa force. Il vous arrive de somnoler au collège, et puis on vous appelle : « *Cocteau !...* » Ah ! vous entendez votre nom pour la première fois. Vous ne l'avez jamais entendu, c'est une habitude, et puis tout à coup... quel drôle de nom, hein ? : Coc-teau, quel drôle de nom, hein ? On perd sa fraîcheur, il ne faut jamais la perdre. Mes machinistes et mes électriciens se seraient ennuyés à périr si je n'avais pas eu tout le temps cette fraîcheur.

Je les ai interrogés. Quand je suis revenu à Saint-Maurice ils me sautaient presque au cou : « *Ah ! Monsieur Cocteau, c'est plus* La Belle et la Bête, *alors on s'ennuie, vous savez, dans tous ces films, c'est des histoires comme avec nos femmes.* » Alors ça les embête. Tandis que là, avec moi, ils s'amusent, surtout qu'ils ne savent pas ce qu'ils font ! Et, quand je les mène à la projection, et qu'ils voient que ce qu'ils ont fait est une chose pour eux stupéfiante, surprenante, ils sont ravis. Jamais je ne me prive de la joie d'emmener mon personnel en projection. Au tournage, ils ne savaient pas : on cassait une glace, on marchait à l'envers... Tout à coup, qu'est-ce qu'ils voient ? Ils voient cette femme qui fait un geste, la glace qui craque, ils voient ce personnage qui entre dans le miroir, la glace qui se reforme, François Périer qui s'approche, et son image reflétée dans le miroir. Ils n'en reviennent pas. Ils ont tourné tout ça dans une espèce de catastrophe incompréhensible.

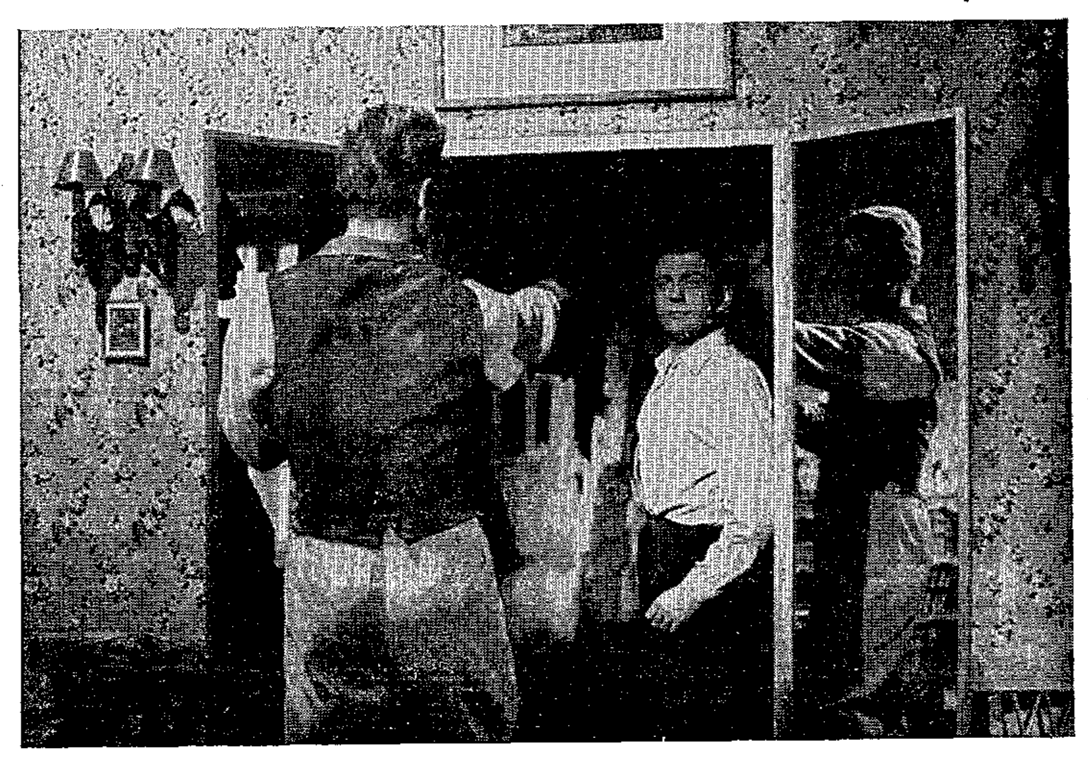
D'ailleurs ça arrive à des gens qui viennent nous visiter sur le plateau : Aragon, très gentiment, n'avait pas voulu m'envoyer un journaliste, mais un ami. Cet ami est venu avec les meilleures intentions, mais dans cette espèce de ruche en désordre, il croyait qu'on ne travaillait pas, il ne savait pas ce qui se passait... Il a fait une espèce de portrait hurluberlu de ma conversation que je fais, exprès, très diverse, pour les tenir éveillés. Souvent je plaisante sur le plateau : avec François Périer, nous faisions des farces...

Le savetier et le financier.

— *Il y a longtemps que vous pensiez au* Testament ?

— Non... Un jour, une amie que vous connaissez tous m'a présenté un jeune cinéaste belge, auteur d'un film sur Buffet : « *Pourquoi,* me dit-elle, *ce jeune homme ne ferait-il pas un documentaire sur votre chapelle de Villefranche ?* » — « *Parce que ça ferait perdre quatre sous aux pêcheurs, si on s'y installait... je les connais.* » — « *Il n'a qu'à filmer la chapelle, très rapidement, et ensuite la Mairie de Menton* (je n'avais pas encore fait la chapelle de Milly, ni la chapelle anglaise). Nous avons dîné ensemble, et j'ai proposé de tourner deux documentaires, et, entre les deux, en sandwich, un film imaginaire, que je ferais, moi, dans le style du *Sang d'un Poète*. Et puis l'affaire a mal tourné, on ne trouvait pas l'argent. C'est plus difficile de trouver un peu d'argent, que d'en trouver beaucoup. On trouve des milliards, mais on ne trouve pas soixante millions. Et je ne voulais pas, étant donné que ce film dont je rêvais s'adressait à des poches presque vides, faire de ces films « de prestige », qui coûtent une fortune, et qu'on est obligé de passer, aux Champs-Elysées, à des prix trop élevés pour les jeunes gens.

C'est grâce à François Truffaut que j'ai tourné *Le Testament*. Truffaut m'a dit : « *Je voudrais bien être le financier d'un tel savetier. C'est une honte qu'un homme comme*



Jean Marais et François Périer dans *Orphée* (1949).

vous ne puisse pas trouver soixante millions quand nous, nous en trouvons davantage. Et, puisque j'ai la chance que Les Quatre Cents Coups *marchent, je vais mettre dans votre film ce qui rentre des* Quatre Cents Coups. » Je lui en ai une profonde reconnaissance. Il a été mon porte-veine. Qu'un jeune aide un homme de mon âge, c'est une chose charmante, charmante. J'ai renoncé à la chapelle, j'ai renoncé à la mairie, et je me suis dit : « Pourquoi ne ferais-je pas un grand film, au lieu d'un court métrage, comme le *Sang d'un Poète* ? »

Vous allez voir combien les choses sont peu concertées : j'avais, pour « Œdipus Rex », de Stravinsky, fait des masques assez terribles, avec des lampes électriques, de vieux vases, et les deux mots qu'on ne prononce pas sur un plateau : de vieilles ficelles et de vieilles cordes. Ces masques avaient servi une fois, deux fois... Et ils étaient dans une remise, chez Madame Weissweiler. Je me suis dit que j'allais les employer. Et, peu à peu, ce sont ces masques qui m'ont amené à trouver des choses comme le cheval, comme l'homme qui a une tête de cheval. « Mais comment, je ne peux pas faire comme ça, c'est ridicule, un homme qui a une tête de cheval, il faut que ce soit un homme qui *enlève* sa tête de cheval, un gitan... tiens ! ce serait beau si c'était un gitan ; et puis les gitans ce sont des pleureurs, et puis si Minerve me tue, il faut qu'ils pleurent autour de mon lit. Alors j'aurais peut-être la musique de la procession de Séville : puisque je connais des gens qui ont été l'enregistrer, je pourrais peut-être demander qu'ils m'en donnent un bout... »

Voilà comment tout est venu... C'est le faux hasard. Nous sommes habités par quelqu'un de beaucoup mieux que nous, par une nuit beaucoup plus intelligente que notre jour. Cette nuit veut aller dehors et exige notre aide. Je dois être son domestique, et recevoir les coups à sa place, comme quand Don Juan habille Leporello avec son manteau pour

qu'on le rosse. Peu à peu je suis, dans ma vie, devenu le domestique de cette force, qui n'est pas du tout l'inspiration (l'inspiration, ça arrive de je ne sais quel ciel), mais de l'*expiration* qui sort de nous, de l'infini nocturne que nous portons dans notre pauvre corps humain. Généralement, pour aider ce mystère à se produire, pour que cette nuit sorte de nous, il faut la haler : avec des hasards, avec des circonstances, avec des masques et des objets qui la tirent de nous. Toute cette espèce de ballet se transcende et devient de la pensée mise en acte. Car le rôle du poète, c'est de mettre de la pensée en acte. Imaginez alors combien le film nous sert, puisqu'il nous permet de montrer des choses internes. Quand les gens racontent leurs rêves, ils ennuient toujours, les gens n'écoutent jamais quand on raconte ses rêves. Ils n'ont pas tort. Ce qu'il faut, c'est vivre ensemble le même rêve, et c'est ce que fait le cinématographe. Sauf que ce n'est pas un rêve qu'on leur montre, même s'ils croient que c'est un rêve : c'est un rêve dormi debout. C'est ce rêve des poètes qui est en somme une transcendance de la réalité.

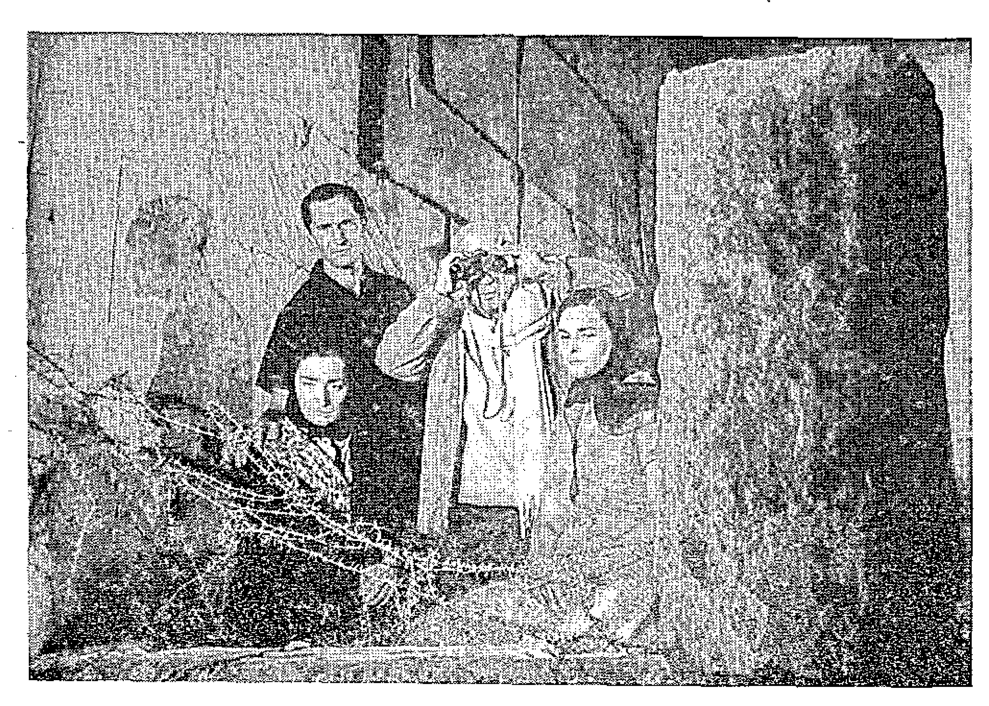
Les écoles se pétrifient.

— *Je vais vous poser une question indiscrète : Vous arrive-t-il souvent d'aller au cinéma ? Il y a deux catégories de metteurs en scène : ceux qui sont toujours au cinéma et ceux qui n'y vont jamais.*

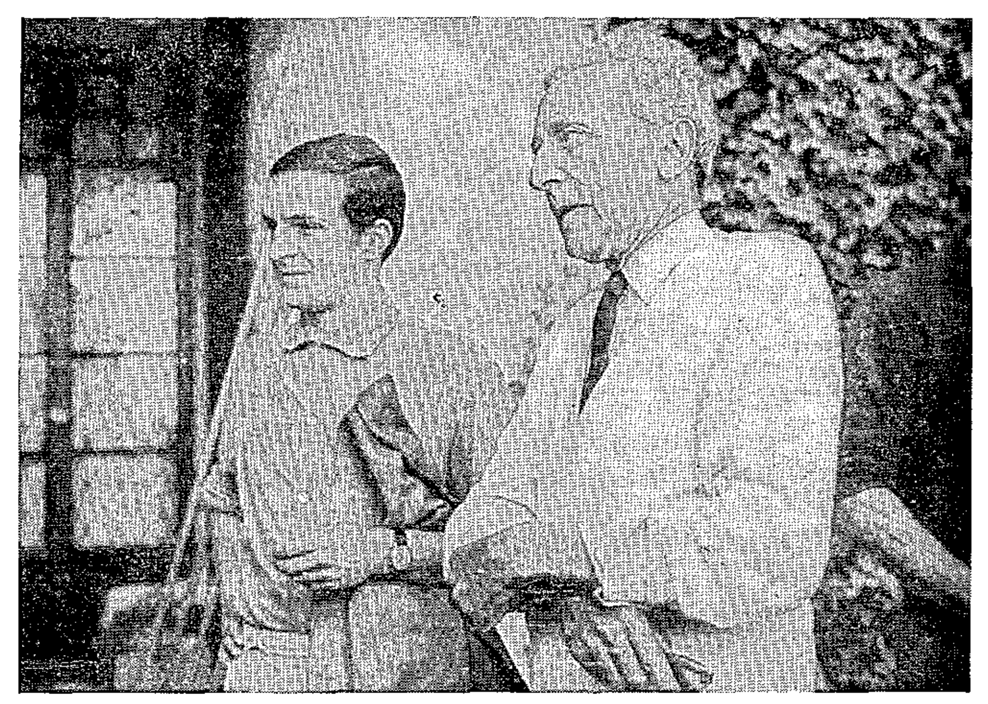
— J'y vais un peu plus que Bresson, mais à peine.

— *Y alliez-vous beaucoup au temps du cinéma muet ?*

— J'ai assisté à la découverte du cinématographe. On méprisait le cinéma. Tout à coup, il y a eu deux films, en même temps, l'un sur les boulevards à gauche, et l'autre sur les boulevards à droite. L'un était un film de William Hart : il devait abattre un jeune



Luis-Miguel Dominguin, Pablo Picasso et Lucia Bosé dans *Le Testament d'Orphée.*



François Truffaut et Jean Cocteau, pendant le tournage du *Testament d'Orphée.*

homme, mais il le trouvait trop faible pour l'abattre; alors il le soignait, le guérissait, tombait presque amoureux de ce type et ne pouvait plus le tuer. L'autre était *Forfaiture,* où les gens sont allés comme à Bernstein. C'était devenu la mode, on y allait cinq ou six fois, on s'y retrouvait, comme aux ballets russes. C'était la découverte du cinématographe, mais au contraire de Pagnol, qui voyait là comme une nouvelle découverte de l'imprimerie, je ne pensais pas encore à en faire. Et puis un jour Charles de Noailles : « *Ecoutez Jean, nous voudrions — Marie-Laure voudrait — que nous donnions chez nous, à la place du quatuor de jadis, des films. Alors nous avons commandé un film à Bunuel, et nous vous en commandons un autre, de dessins animés. Nous avons donné un million à Bunuel et nous vous donnons un million.* » (C'était une très grosse somme à l'époque. Aujourd'hui, ce serait cent millions. Je ne vois plus un homme qui donnerait cent millions à un jeune pour faire ce qui lui plaît. Un million c'est un, et cent c'est cent. On nous raconte des blagues quand on nous dit que c'est la même chose.)

Mais je me suis aperçu que, pour les dessins animés, il fallait deux ou trois cents aides, une usine... J'ai dit à Charles de Noailles : « *Ecoutez, voilà ce que je vous propose : faire un dessin animé avec des personnes vivantes, comme on fait des tableaux vivants dans les foires, trois personnes qui jouent la Passion de Jésus-Christ... je vais faire des dessins animés avec de vraies personnes : je vais trouver des gens qui ressemblent à mes dessins, et puis je vais les faire vivre comme si c'était un dessin animé.* » C'est comme ça que j'ai fait *Le Sang d'un Poète;* j'ai fait la bataille des boules de neige avec des petits machinistes, des petits électriciens. A l'époque nous n'avions pas d'empêchements syndicaux, on pouvait prendre des gens sur le plateau, des copains. Je ne savais même pas que Pauline Carton était une actrice, je ne savais rien ! Je me rappelle, je l'ai remerciée d'avoir bien voulu jouer dans un film... je croyais que c'était une dame, qui ne jouait pas,

la cousine ou la tante d'un de mes camarades. Voilà l'idée du *Sang d'un Poète :* c'était un dessin animé où j'aurais employé de vraies personnes au lieu de personnes dessinées.

— *Avez-vous eu l'occasion de voir le* Nosferatu *de Murnau ?*

— Oui, j'ai connu la grande époque. Nous avons vu *Caligari,* qui se démode, et puis les films qui ne sont pas démodés, *Nosferatu,* magnifique : les maisons, les lointains... j'ai été très très impressionné par *Nosferatu, Dracula,* la grande époque des vampires, les fantômes de Dreyer, et puis aussi par la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, par Falconetti dans la *Jeanne d'Arc.* Alors j'ai senti que le cinématographe n'était pas une farce, mais, hein ? quelque chose de très, très noble, et, quand Charles de Noailles m'a fait cette offre, j'ai dit : « Pourquoi pas, après tout ? »

Les gens croient toujours que j'ai été influencé par Bunuel, ou que Bunuel a été influencé par moi, nous ne savions pas ce que nous faisions. Bunuel travaillait de son côté et moi du mien. C'est très drôle, Bunuel m'a raconté qu'au Mexique les gens m'attribuent *Le Chien Andalou,* et lui attribuent *Le Sang d'un Poète.* On embrouille à distance : on finira par dire que j'étais surréaliste, alors que nous avons combattu pendant des années... Je viens de me réconcilier avec Max Ernst : il m'a demandé d'en finir, nous nous sommes embrassés, c'est fini. Je me suis réconcilié peu à peu avec tous les surréalistes, sauf avec Breton, qui est resté, n'est-ce pas... Trotsky, disant : « *Il faut attaquer Eluard par tous les moyens en notre pouvoir.* » Des phrases de dictature. Ça, ça le regarde, mais enfin je n'ai jamais voulu être d'une école, parce que les écoles commencent debout et finissent assises.

J'ai toujours aimé la jeunesse, pas du tout parce que la Jeunesse, etc. J'aime le mouvement de la jeunesse : même si la jeunesse se trompe elle ne se trompe pas, parce qu'elle bouge. L'école ne bouge plus. Les écoles se pétrifient. On devient un vieux surréaliste comme on était un vieux symboliste, comme Napoléon Roynard, comme Valette assis dans son bureau du Mercure de France.

« Il faut déniaiser la banalité. »

J'aime ce qui bouge, j'aime le mouvement, mais j'aime le statisme dans le mouvement. J'aime le mouvement qui déplace les lignes, mais je déteste le désordre. Quand j'écris, j'écris, quand je dessine, je dessine, quand je fais un film, je fais un film, quand je fais du théâtre je fais du théâtre, mais je ne mélange pas. On va remonter *L'Aigle à deux têtes,* et comme Jean Marais ne veut plus le jouer, je m'occupe de trouver un jeune, mais je le cherche justement dans le domaine de cette nouvelle vague du cinématographe, parce qu'ils ont tous un talent extraordinaire, et il faut évidemment trouver quelqu'un qui ait plus de talent, qui ait en même temps le don du théâtre et le don du cinématographe, mais... Vous savez, de même qu'il n'y a plus de croûtes, il n'y a plus de mauvais comédiens. Si Madame Réjane revenait, elle serait stupéfaite, elle dirait que tout le monde joue aussi bien qu'elle, — au bout de quinze jours elle jouerait mieux que les autres, mais, de même que Pégou ou Garros étaient les seuls à faire certaines acrobaties, que maintenant font tous les jeunes pilotes. N'importe quelle jeune fille fait un trait que Liszt était le seul à pouvoir faire.

Il y a un progrès technique, mais ce que je regrette dans notre époque, c'est que les choses ne nous viennent plus que par reflet. Il n'y a plus de pèlerinages. Hier soir, j'ai assisté à un spectacle superbe, à Saint-Séverin, qui est une église construite en palmiers de pierre, le Père Martin dirigeait, — pas du tout comme un chef d'orchestre, mais comme un prêtre habité par le démon de la musique, — la Messe en Si de Bach, avec des amateurs ou presque : c'était sublime. Et c'était un pèlerinage. C'est vrai, on était là. Tandis que maintenant, on entend les choses par disques, par la radio, par Skira, les reproductions photographiques... les gens disent : « Je connais la jeune fille au bonnet bleu de Vermeer », ils ne la connaissent pas, ils ont vu des reproductions... elles sont très bonnes, mais non : ce n'est pas l'objet. Il émane de l'objet quelque chose de merveilleux, d'authentique. Même si la reproduction est très bonne, l'objet possède un fluide...



Fresque de Jean Cocteau pour la chapelle *Saint-Blaise des Simples* (extrait du court métrage de Jean-Jacques Kihm).

— *Est-il vrai que Picasso ait dit qu'il préférait les tableaux en reproduction ?*

— Il dit des choses, il en dit... Ce matin, mon vieux Braconce, qui est son graveur et le mien, m'a dit qu'un jour Picasso avait pris pour l'original la gravure qu'il lui apportait : « *Je ne veux pas voir l'original, je veux voir ta gravure à toi !* » — « *Mais c'est ma gravure !* » Picasso était furieux comme si c'était un faux billet de banque ! Une reproduction infidèle, au contraire, le rend heureux.

Un jeune homme vient de faire des tapisseries d'après « Les Demoiselles d'Avignon ». Tout le monde lui dit que ses tapisseries sont affreuses, et moi, je suis d'accord avec lui, je les trouve très belles, parce que ce ne sont pas des faux billets de banque. Il a fait autre chose ; mais c'est un hommage. Il a traduit les Demoiselles d'Avignon dans sa langue, et ça me plaît beaucoup.

Vous savez, Picasso, il n'est pas intelligent, il n'est que génial ! C'est sa menue monnaie, il ne peut parler que par boutades. Généralement il dit des choses qui correspondent à la manière dont il représente la nature. Il les dit déformées, violentes, plus vraies que le vrai.. Quand je sortais de l'atelier où il peignait « Guerre et Paix », le paysage me semblait banal. Ce qui se passe dans une maison doit être très ennuyeux pour un jeune homme qui sort de mon film : les enfants Pitoëff, quand j'ai monté *Orphée* avec eux, voulaient rentrer dans les miroirs, se cognaient, voulaient que les chiens se mettent à parler, comme le cheval...

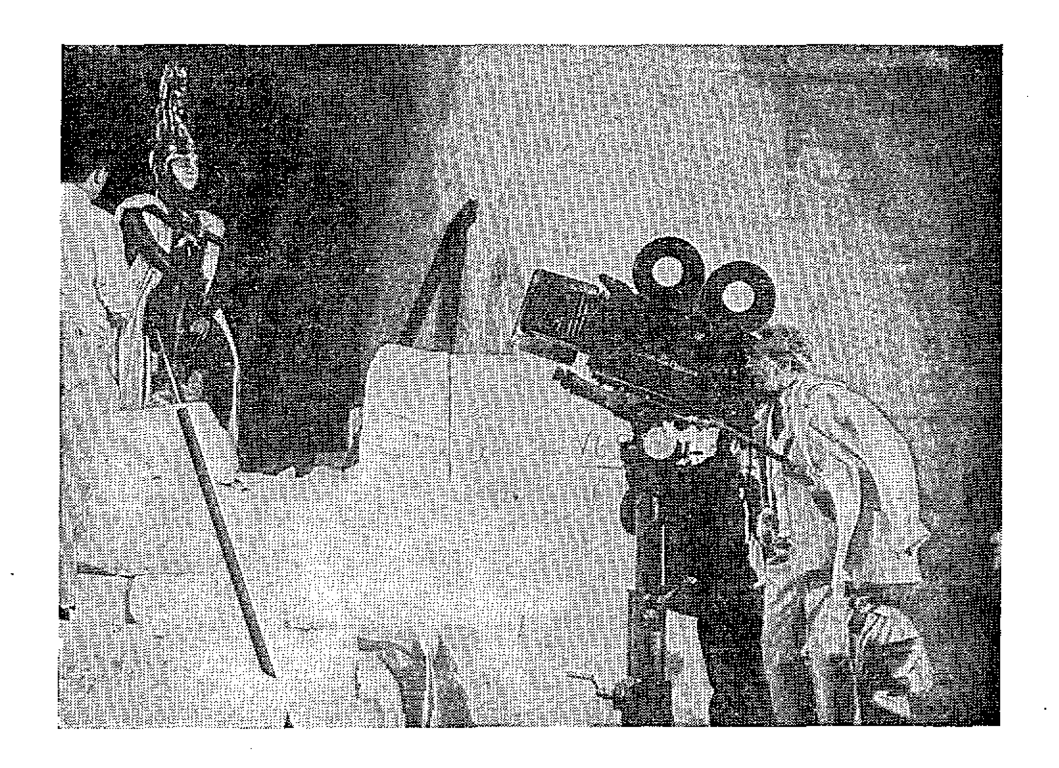
— *Ce qu'il y a de plus difficile à atteindre et de plus intéressant, c'est ce réalisme de l'irréalité.*

— En somme, ma seule grande valeur, c'est d'avoir su déniaiser les genres. C'est Radiguet qui m'a appris cette formule. Il disait : « *Il faut déniaiser la banalité, déniaiser la gentillesse, déniaiser le cœur...* » Quand j'ai écrit la lettre à Maritain, je voulais déniaiser Saint-Sulpice, la bonté aux mains jointes. On n'a pas compris, on a cru que c'était une bombe, on l'a mise dans l'ouate, et les prêtres se la sont passée doucement pour que ça n'éclate pas... Mais déniaiser un genre, c'est très beau, n'est-ce pas ? C'est pourquoi je suis très fâché, quand on parle de poésie désuète : la poésie ne peut pas être désuète ; on débanalise, on déniaise la poésie désuète et elle redevient vivante, fraîche comme si on remettait un coquillage dans l'eau.

— *Quels sont les rapports entre* Les Parents terribles *et* Le Testament d'Orphée ? *Il me semble qu'il y a dans* Les Parents terribles, *une volonté de respecter le théâtre tout en le violant constamment...*

— *Les Parents terribles* sont aussi peu vrais que *Le Testament d'Orphée.* Les gens croient toujours que c'est le portrait d'une famille que j'ai connue : je n'ai jamais connu de telle famille. Seulement, un jour, Jean Marais m'a dit : « *Maman est terrible* », voilà, c'est tout. J'ai fait la pièce. Je n'ai jamais connu Tante Léo, jamais connu de père comme ce père, de fils comme ce fils, de jeune fille comme cette jeune fille, jamais... j'ai inventé cette famille, et le public a fait grand honneur à la pièce, parce qu'il croyait toujours que c'était les voisins. « *Tiens, c'est comme chez les Untel. Pas comme chez moi, comme chez les Untel. Tiens, c'est madame Untel et son fils.* » Mais vous avez en effet reconnu la même irréalité dans l'un que dans l'autre. Et là je mettais l'élégance à ne pas faire exprès du bizarre. Au contraire, à rendre ça le plus vrai possible. Jamais je n'aurais fait là, par exemple, ce que j'ai fait dans *Le Sang d'un Poète* où j'actionnais un soulève-assiette sous l'habit de Rivero, tout en faisant entendre le bruit de mon cœur que j'avais enregistré. Voilà des choses que je n'ai jamais faites dans *Les Parents terribles,* sauf une fois. Pour tourner la scène finale, on m'avait apporté une grue détestable avec des roues mal gonflées (je voulais m'éloigner de cette famille, et voir la chambre disparaître au loin). A la projection, c'était raté, il fallait recommencer, ça cahotait. Alors j'ai fait mettre le bruit d'une carriole là-dessus, et j'ai dit cette phrase de commentaire : « *Les romanichels ne s'arrêtent jamais.* » Ça a fait une fin magnifique et c'est une faute. Est-ce que cette faute n'est pas faite exprès ? C'est là la question, et ce sera la fin de notre propos.

Propos recueillis au magnétophone, par Jean DOMARCHI et Jean-Louis LAUGIER.



JOURNAL DU TESTAMENT D'ORPHÉE

(Extraits)

par Roger Pillaudin

Vendredi 11 septembre.

Chaque matin, la lecture de la feuille de régie est une source de joie. J'y apprends qu'aujourd'hui les cinéastes vont tourner la « séquence Tirésias » (plans 185 à 193). Le décorateur doit présenter le masque « Tirésias » après le déjeuner, et prévoir « poussière et vent dans les bouches » de Tirésias...

Au programme des accessoires : fleur reconstituée et masque tête de mort. Stylos à pointe et carnets à autographes. Echelles verte et bleue.

Quant à Marcus, il devra maquiller les mains des enfants et des amoureux.

Aujourd'hui encore, tournage nocturne dans les carrières de vingt heures à quatre heures du matin.

Dans l'après-midi, Mme Janet présente à Cocteau la tête de « Tirésias ».

C'est une tête à trois yeux et à trois bouches (« et surtout ne me demandez pas pourquoi », dit Cocteau en souriant), qu'on a baptisée « Tirésias », parce que Mme Janet s'est inspirée du masque de Tirésias que Cocteau avait fait pour *Œdipus-Rex*.

Les lèvres sont en coquillages roux lisses, les yeux en coquillages à pointes qui font cils. Les sourcils joints sont en épines d'oursin. Les yeux s'ouvrent et se ferment en tirant sur des fils qui pendent à l'intérieur de la tête.

Cocteau est ravi. Parlant de Mme Janet, il dit : « Mme Janet est une fée. C'est la préposée aux enchantements. »

Un peu plus tard, nous nous rendons dans les Carrières.

Au fond d'une sorte de grande salle à ciel ouvert, sur un socle de pierres crayeuses, haute et blanche, se dresse la statue du devin autour de qui l'équipe s'affaire. Il s'agit de mettre au point un système qui permette de faire sortir de deux bouches de Tirésias des rubans, conformément au scénario :

> *L'appareil cadre la statue à trois visages du devin Tirésias. Les enfants entrent dans le champ, font des boules avec les autographes et les introduisent dans la bouche du devin. Des rubans sortent de deux bouches du devin et se dévident hors champ comme happés par le vide.*

On avait primitivement prévu de tourner ce plan à l'envers (rubans qui rentrent dans les bouches au lieu d'en sortir). Mais un changement de dernière heure a obligé Martin à trouver un autre système qu'on expérimente une bonne partie de l'après-midi.

Les rubans (deux par bouche) sont embobinés dans la gueule du devin. Au bout de chaque ruban, un fil de nylon attaché à une canne à pêche à moulinet. Ils sont quatre, Martin, Francis, Guffroy (décorateur) et un machiniste à pêcher à la ligne dans les bouches du devin.

Pour que les rubans se dévident en flottant, un énorme ventilateur est installé au bas de la statue.

Les essais dureront trois heures. Pinoteau dirige la manœuvre.

— Ventilo !

Le ventilateur ronfle. Souffle d'enfer qui soulève la poussière et fait bouger les plis de la statue.

—Rubans !

Les préposé jouent du moulinet et tirent sur leurs cannes à pêche. Chaque bouche vomit deux vers blancs. Accrochages à l'intérieur. Les rubans sortent inégalement. On rembobine, on recommence.

Deuxième essai : le ventilo souffle trop fort. Les rubans s'emmêlent en se dévidant. On déplace le ventilo.

Troisième essai : un ruban s'accroche à l'œil du devin. Les bobines du ruban se défont à l'intérieur. Martin s'arrache les cheveux, débobine, rembobine. Nouvel accrochage. Il laisse les rubans pendre à l'intérieur du devin.

Nouvel essai : les rubans se dévident régulièrement, mais s'entortillent l'un dans l'autre. Ventilo trop fort. On le met derrière la statue et on règle sa puissance. On recommence

On recommence pendant des heures jusqu'à ce que le système soit parfaitement au point.

Admirable ingéniosité de ces bricoleurs qui permet à Cocteau de dire, quand on répète une dernière fois pour lui :

— Plus merveilleux que d'écrire des folies, c'est de les voir réalisées.

Et désignant la statue du devin vomissant des rubans de télégraphe :

— C'est la machine à rendre n'importe qui célèbre en quelques minutes.



Au fond d'une sorte de grande salle à ciel ouvert, sur un socle de pierres crayeuses, haute et blanche, se dresse la statue du devin.

Comme il quitte les Carrières pour aller dîner, une dame surgit de la pénombre, se jette sur Cocteau, lui glisse fébrilement quelques feuillets dans les mains en disant d'une voix sourde :

— Maître, c'est un ballet !

Et disparaît.

A l'heure prévue, on commence par un plan d'ensemble des enfants grimpant jusqu'à hauteur de la tête du devin et introduisant dans ses bouches des boulettes de papier.

Puis plans de Tirésias, de plus en plus rapprochés, très longs à préparer car, à chaque fois, il faut remettre en place les rubans, teindre les fils de nylon qui brillent, démêler les fils et les rubans plus ou moins embrouillés.

Minuit vient vite. On s'apprête à tourner un gros plan de la tête de Tirésias, avec les enfants mettant les boules dans les bouches, quand on s'aperçoit que la petite fille est malade. Ses parents ont eu la sottise de lui faire faire un repas copieux (sans doute pour « fêter ça »), et elle a une violente crise hépatique. On la ramène chez elle. Quant au petit garçon, il dort à poings fermés dans la roulotte de Cocteau et n'a manifestement aucune envie de se réveiller.

Le producteur, en hâte, descend au village chercher deux autres enfants. L'équipe en profite pour casser la croûte. Si Thuillier trouve deux enfants, on en sera quitte pour tourner à nouveau le premier plan.

Comme l'équipe finit de se restaurer, Jean Thuillier revient avec deux enfants auxquels on recommande bien de ne rien manger.

On peut tourner le gros plan de Tirésias avec les enfants. Les enfants grimpent aux échelles, mettent les boules dans les bouches, les yeux du devin se ferment (Mme Janet est dans la statue et tire les ficelles), les bouches vomissent les rubans.

Tout va bien pour les rubans. On est sur le point de croire la première prise bonne. Mais la petite fille, en redescendant regarde la caméra.

Deuxième prise : tout va bien pour les enfants. Mais le devin, vexé sans doute de ce qu'on l'oblige à recommencer, refuse de fermer les yeux.

Troisième prise : Tout va bien avec les rubans et avec les enfants. Mais Tirésias refuse encore de fermer les yeux.

L'énervement gagne l'assistance. Mme Janet a beau tirer sur ses ficelles, un œil reste ouvert, narquois. Elle grimpe à l'échelle, ausculte l'œil, montre son désarroi, actionne à la main l'œil récalcitrant, sans découvrir la raison de cette obstination.

COCTEAU (*désignant du doigt le devin*). — C'est lui qui ne veut pas ! Il devient un vrai personnage. Et il se rebelle ! Vous verrez ! il va nous emm..... toute la nuit !

Francis, à son tour, grimpe à l'échelle, et se penche sur l'œil facétieux. Tremblante, Mme Janet, attache un fil supplémentaire à la paupière de l'œil.

On tourne. Nouvel échec. L'œil reste ouvert. La nervosité devient réelle. Et si Cocteau avait raison ? Mme Janet grimpe de nouveau à l'échelle, regarde l'œil sans comprendre, fouille dans la tête du devin, tire des fils, fait des nœuds, fébrilement.

COCTEAU. — Vous n'arriverez pas à l'arranger là-haut. Défaites la tête. Posez-la sur vos genoux et mettez-vous à l'aise dans un coin. (Et optimiste, ajoute) : Puisque vous l'avez faite, vous pouvez la refaire.

Mme Janet descend la tête du devin, la prend sur ses genoux, et opère.

COCTEAU. — C'est la méchanceté des objets. On les fait, puis ils se retournent contre vous. On est fou de vouloir faire des œuvres. Il n'y a pas d'œuvres dans la nature. Et la nature se rebelle...

De longs, d'interminables moments se passent. Dans un silence quasi total, Mme Janet noue et dénoue des fils. Cocteau a gagné sa roulotte. Thuillier a disparu. Hanoteau, venu pour « Paris-Match », semble désemparé. Les cameramen sont affalés au pied de la caméra braquée sur une statue décapitée. Les machinistes grillent silencieusement cigarette sur cigarette. Les « Amoureux » qui devaient tourner cette nuit errent tristement. Sous le fard, leur visage se décompose. La nuit se fait plus froide. Des dos frissonnent. Il est trois heures du matin. Chacun se fige, adossé à un mur, assis sur une pierre, sur un cube, sur une caisse. Mme Janet, sueur au front, tire sur ses fils, noue et dénoue. Cette attente ressemble à un naufrage. Encore un peu de temps et tout le monde dormira, sous les feux des projecteurs, rêvant à un œil mystérieux. Mais soudain, un cri :

— Ça marche !

Et tout le monde, réveillé en sursaut, reprend son poste.

On remet la tête en place. Cocteau revient. Crie « Moteur ». Tous les regards sont braqués sur l'Œil rebelle.

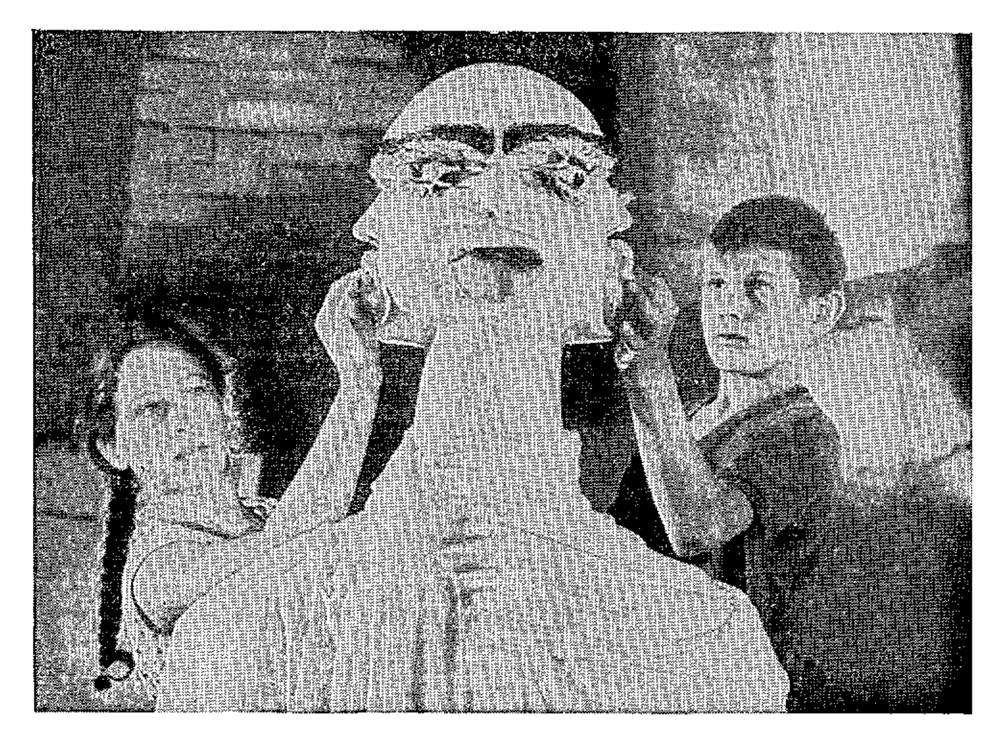
On tourne. Les enfants mettent les boules, redescendent, les yeux se ferment, mais la petite fille a regardé la caméra. Un cri d'exaspération remplace le « Ouf ! » que tout le monde s'apprêtait à pousser. On recommence. Tout va bien. On double. Essais. Photos.

C'est bientôt l'aube. Le bateau s'est redressé. Le producteur revient.

Encore un plan d'ensemble (Tirésias avec les enfants qui arrivent en courant, grimpent à la statue, introduisent les boules, etc.) arraché à la nuit.

Cocteau remercie tout le monde. Salue Tirésias et va se coucher.

Il est cinq heures du matin.



Les enfants grimpent aux échelles, mettent les boules dans les bouches.

Samedi 12.

Aujourd'hui, repos. Pour Jean Cocteau, repos étant synonyme d'ennui, j'ai rendez-vous avec lui à son mas après déjeuner.

L'entretien que nous enregistrons dans le petit salon porte sur la semaine écoulée. Je lui demande pourquoi il n'a pas tourné *Le Testament* en couleurs ?

— Je me suis longtemps demandé si je ferais mon film en couleurs, me dit-il, J'avais une pente vers le noir (vers l'écriture, l'encre visuelle) et c'est en fin de compte Cartier Bresson qui m'a convaincu. La couleur me desservirait. A l'encontre de la peinture, elle s'oppose à l'abstraction des films, à leur étrange clair de lune. En outre, on attendrait de moi quelques surprises en ce domaine. Or, ou bien je tournerais la couleur exacte et je tomberais dans le cartepostalisme, ou bien je la truquerais et l'œil serait distrait au maléfice de l'esprit. Pour la couleur il faut posséder les antécédents de Renoir.

« Mon style exige beaucoup de subterfuges et de chocs, une grande souplesse chez l'opérateur et chez son cameraman. La couleur les en empêcherait puisqu'elle les oblige à résoudre des problèmes d'un autre ordre.

« Je n'ignore pas les dangers courus par une bande et qu'on ne sait pas ce qui peut lui arriver en route (baisse de volume du son, coupures, erreurs dans l'ordre des bobines) mais la couleur exige une surveillance des copies dont je m'avoue incapable, le cinématographe n'étant pas mon vrai métier et mes autres besognes ne me permettant pas cette surveillance de laboratoire. *Le Testament d'Orphée* étant un film austère et sans pittoresque, j'estime que la couleur ne lui ajouterait rien.

Je lui pose moi aussi la question qu'on lui a déjà posée cent fois : Que signifie votre titre ?

— Mon film n'a aucun rapport avec le titre qu'il porte. *Le Testament d'Orphée* signifie que c'est mon dernier film, analogue par la liberté de son style à mon tout premier film, *Le Sang d'un poète*. J'y interprète mon propre rôle, car je désapprouve ces films documentaires qu'on nous propose sans cesse et qui passent pour raconter notre vie. La mienne est irracontable. Trop fertile en méandres et en obstacles. Et les films sur Colette, sur Gide, sur Mauriac, ne correspondent en rien à leur figure profonde. Il me semble plus vrai de laisser aller l'esprit entrouvert, comme lorsqu'on somnole devant un feu de bois, et de donner corps aux vagues images qui s'enchaînent en nous sans le moindre fil d'Ariane. Ce n'est ni la veille ni le sommeil. C'est cet état second si favorable au mariage du conscient avec l'inconscient, mariage dont nos œuvres sont la progéniture.

Après l'enregistrement, nous nous approchons de la voiture R.T.F. pour écouter la bande. Cocteau met sa main dans la charnière de la portière arrière de la voiture. La charnière cède et la portière s'écrase sur sa main. Nous nous précipitons pour relever la portière. Mais la main est blessée. Cocteau, très pâle, s'éloigne en murmurant !

— Quelle horreur... Quelle horreur... !

Il s'étend. On le soigne. Mes techniciens et moi scrutons les visages soucieux de ceux qui sortent de sa chambre. Nous apprenons bientôt que la blessure est peu grave et que le sang ne coule plus. Mais la main — la célèbre main — est couverte d'ecchymoses et ne pourra pas tourner, du moins en gros plan, avant quinze jours.

Quelques instants plus tard, Jean Cocteau reparaît la main bandée, souriant, heureux que le pire ait été évité. En effet, que serait-il advenu de sa main si la portière n'avait été retenue dans sa chute par l'autre charnière heureusement mal huilée ? Nous n'osons pas y penser.

Cocteau, maintenant, plaisante :

— *On* ne veut pas que je fasse ce film. Qui est ce *on* ? Mystère ! Avant-hier, Tirésias; hier les enfants; aujourd'hui la voiture ! Jamais deux sans trois. C'est la troisième tuile. Et bien, c'est fini. Je l'aurai, ce film ! Je le ferai !

....

Mardi 15.

Ciel couvert. Plan de travail « bis ».

Décor : Salle Minerve.

Plans : 215 à 222.

Horaire : Douze heures à dix-neuf heures trente.

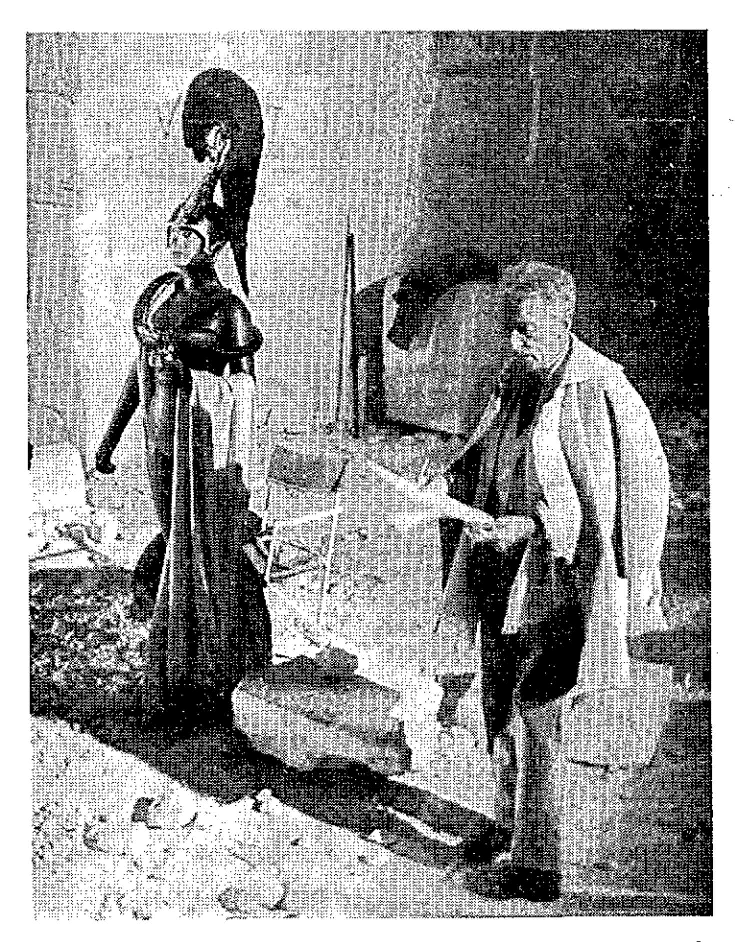
Dans les carrières, à midi, l'atmosphère est fiévreuse.

Claudine Oger (Minerve dans le film, et dans la vie Mme Pierre Gaspard-Huit) est arrivée cette nuit seulement. Depuis ce matin, Mme Janet travaille à son costume qui comporte de nombreux accessoires (casque, masque, bouclier, lance, etc.) On craint qu'elle ne soit pas prête à temps.

Francis, surnommé par Moubailly : Fanfan-la-Panique, passe en courant, et me lance un :

— Ah, mon vieux, ça va mal ! Ça va mal !

De plus, on est sans nouvelle du deuxième homme-cheval qui a disparu de Paris sans laisser d'adresse. Le producteur me demande de faire passer un appel par radio. Ce qui est impossible. Toutes les polices de France seraient lancées aux trousses de Moosman. On retient un jour de plus l'amoureux qu'on habille en homme-cheval (collant noir de danseur, gants noirs et tête de cheval).



Le martyre de Minerve dure jusqu'au soir. Jusqu'au soir, la jeune femme reste sur son socle de pierres, obéit avec une grâce touchante aux ordres des « fous ».

Tout le monde court. Martin cherche partout un grand tonneau. On craint que Minerve ne se trouve mal dans son collant de caoutchouc, et c'est en prévision de ses malaises qu'on prépare un baquet d'eau pour l'asperger.

Au milieu de la salle dite « Minerve », les machinistes ont construit dans la matinée la pierre tombale sur laquelle les hommes-chevaux déposeront le Poète, tué par la lance de Minerve. Plans prévus pour demain.

Ils n'ont eu qu'à assembler des pierres blanches autour d'un cadre en bois rectangulaire pour fabriquer une sorte de tombeau antique impressionnant. L'intérieur du cadre est bourré de matelas. Le tout recouvert d'un immense drap gris.

Cocteau qui doit demain se laisser tomber en arrière sur la « pierre tombale », tâte les matelas, et les trouvant trop durs, demande qu'on ajoute un matelas de plume.

En attendant Minerve, on tourne le plan du Poète découvrant la salle « Minerve » : travelling avant accéléré (zoom).

Minerve fait une entrée remarquée dans *sa* salle. Vêtue d'un collant noir en caout-

choux de scaphandrier, elle se dirige d'un pas léger vers un coin des carrières aménagé en loge. Là, Marcus et Mme Janet vont transformer le rat d'hôtel sous-marin en Déesse de la Raison.

Pendant qu'on la pare, on prépare le plan de Minerve encadrée par les hommes-chevaux.

Pour ces derniers, aussi, l'attente est souvent pénible. Prisonniers de leurs collants noirs pendant de longues heures, ils essayent d'oublier que leurs vessies les tourmentent et errent, le visage crispé, balayant le sol de craie de leurs queues noires et luisantes, dans l'attente de la délivrance.

Sur le mur du fond de la salle « Minerve » parmi les graffiti : une silhouette de Charlot. (Hommage ? Allusion ?)

Dans sa « loge », Minerve pleure.

Elle souffre des exigences du Poète (c'est dans l'ordre des choses) et se vengera tout à l'heure en le transperçant de sa lance.

Marcus colle sur ses paupières des yeux peints par Mme Janet sur matière plastique. La colle brûle l'œil. On enlève le faux. On éponge les larmes. On recolle.

Minerve sourit à travers ses larmes.

Cocteau a renoncé au masque. Sinon, elle n'eût pas eu un pouce de peau visible.

Les poignets de son collant la serrent, lui donnent une impression d'évanouissement. Vite, Clo (l'habilleuse) ouvre les poignets d'un coup de ciseaux.

Prête, Marcus et Clo la conduisent comme une aveugle, à son socle.

Là, on drape sur elle une tunique verte, retenue aux épaules par un tube de caoutchouc noir qui fait décolleté.

Sur sa poitrine, une double étoile à cinq branches noir et or.

Gants de caoutchouc noirs.

Son casque est superbe : en forme de cygne, fait de mica mêlé de sels d'or et de plumes de dinde.

A la main droite, la lance.

A la gauche, le bouclier.

Et la voici, harnachée, peinte, armée, prête à tourner.

Un autre rêve de Cocteau a pris corps. Ce rêve est une inhumaine déesse : Minerve.

Le martyre de Minerve dure jusqu'au soir. Jusqu'au soir, la jeune femme reste sur son socle de pierres, obéit avec une grâce touchante aux ordres des « fous ».

Jusqu'au soir, elle baisse la tête, la relève, la tourne, bouge sans changer de place, regarde sans voir, vise sans viser, recommençant dix fois chaque geste, sans dire un mot, sans se plaindre une seule fois.

C'est nous qui la plaignons, et Cocteau le premier qui supplie ses techniciens d'aller vite :

— Je vous en prie, mes enfants, faites vite. C'est une femme. Ce n'est pas une statue. Vous la suppliciez.

Une statue qui bouge est une chose atroce et belle. On la réalise en concevant (principe du tournage à l'envers) une jeune femme belle que les ornements statufient.

Dépassement d'horaire. Il faut en finir avec cette Minerve. Dernier plan : elle jette la lance dans le dos du Poète.

La lance doit suivre une trajectoire précise. Pinoteau explique cela à grand renfort de gestes inutiles puisque la jeune femme ne voit rien.

Suffoquant sous son collant et sous son casque, ahurie par les cris, les coups et les ordres, qui retentissent de tous côtés, la jeune femme a du mal à garder son équilibre. Elle chancelle. Mais refuse d'arrêter. Madame Janet, accroupie à ses pieds, lui tient les jambes et la retient de tomber.

Minerve lance le javelot une fois, deux fois, dix fois. Essais qui ne satisfont jamais complètement Raichi. On essaye encore une fois. Nouvelles explications de Pinoteau. Chaque fois il faut replacer le corps, la tête, le bras. On change de javelot. On revient au premier. Il se décolle. On le répare. On recharge les caméras. On recommence. La torture se prolonge.

Enfin, une prise satisfait tout le monde et Cocteau demande pardon à la jeune femme :

— ... Si tant est qu'un fou puisse demander pardon à la Déesse de la Raison, ajoute-t-il ?

Vite on enlève les faux yeux, le casque. Claudine Oger reparaît, fait bouffer ses cheveux, sourit et court à sa loge se faire délivrer de ses ornements de torture.

Mercredi 16.

SALLE MINERVE. Suite des plans de la lance.

> SCÉNARIO :
>
> *Le poète en fuite reçoit la lance dans le dos, entre les épaules. Ensuite, un plan rapproché montre le Poète de face, avec la lance qui le traverse et lui sort de la poitrine.*

Pour ces deux plans, un spécialiste des truquages au cinéma a travaillé pendant deux mois à la fabrication de tout un matériel qu'il met en œuvre aujourd'hui.

Premier problème : que la lance en atteignant son but se raccourcisse de 40 cm au moins, donnant ainsi l'impression de s'enfoncer dans le corps du Poète.

Pierre Durin l'a résolu en fabriquant un javelot en papier roulé, composé de deux tubes télescopiques, maintenus solidaires par un fil de nylon. Le « fer de lance » (en balsa), également télescopique, disparaît, à l'impact, à l'intérieur du premier tube. Le tout pèse soixante grammes.

Deuxième problème : que le javelot atteigne une surface précise (dix cm^2), située entre les épaules du Poète, à une distance de six mètres.

Dans le dos du Poète, sous sa veste, Durin attache une « planchette de fakir », morceau de contreplaqué carré couvert de pointes fines, maintenu solidement par des bandelettes entourant la poitrine de Cocteau.

Quant au javelot, placé dans le canon d'une sorte de fusil-sarbacane, il est propulsé par un jet d'air comprimé dont la pression (quinze cents grammes) est calculée en fonction de la distance (six mètres). De sa lunette de tir, Durin ne peut évaluer cette distance. C'est Cocteau lui-même, mettant le bout du pied sur un morceau de bois, qui commandera le tir.

Plusieurs répétitions avec Ballœil. Le système mis au point par Durin fonctionne parfaitement bien.

A treize heures, Cocteau arrive. On attache dans son dos la planchette de fakir. Sous la veste, on bourre les creux de coton.

Trois caméras en batterie : une normale, une lente, une très lente.

Le Poète leur tourne le dos et marche en s'éloignant d'elles.

Le peloton d'exécution est composé de Pontoiseau, Raichi, Alliel aux caméras, et de Durin à sa lunette de tir.

Derniers préparatifs, dernières vérifications dans un silence angoissé. On a beau savoir qu'il n'y a aucun danger, l'appareil mis en œuvre pour cette mise à mort ne laisse pas d'être impressionnant.

Pinoteau, dans ses ordres, devient solennel.

— Attention, messieurs. Les trois caméras sont-elles prêtes ?

Les trois opérateurs, en chœur :

— Prêt !

PINOTEAU. — Monsieur Durin, prêt ?

DURIN. — Prêt. (*Il se ravise.*) Voulez-vous vérifier encore une fois la distance entre mon fer de lance et le dos de monsieur Cocteau ?

Cocteau met le pied sur son repère. Alliel procède à cette dernière vérification dans un silence total. Puis court à sa caméra.

PINOTEAU. — *Moteur !*

Les caméras ronronnent.

PINOTEAU. — A vous, monsieur Cocteau.

Cocteau, la fleur à la main, s'éloigne des caméras. L'Arriflex s'enraye.

— Stop ! Stop ! Qu'est-ce qui se passe ? J'ai demandé si vous étiez prêts, messieurs. Il faudrait être sûr !

Raichi tripote son Arriflex. Puis, de nouveau :

PINOTEAU. — Moteur ! Toutes les caméras !

Ronron des caméras.

Cocteau fait un pas, trois pas, six pas. La distance jusqu'au bout de bois semble interminable. Son pied bute sur le repère. Il s'immobilise. Pinoteau crie « Top ! » (1). Explosion. Le javelot fend l'air et se plante dans le dos du Poète qui s'effondre.

— Coupez !

Cocteau se relève. La prise est bonne. Inutile de la refaire, comme Cocteau le propose. Tout le monde sourit. L'atmosphère se détend. On délivre Cocteau de sa planche à fakir et de ses bandelettes.

Mme Wessweiller, encore toute frissonnante de grippe, arrive trop tard pour assister à la mort du Poète. Durin, déjà, range son matériel. Mme Weissweiller est désolée. Ballœil se propose aimablement pour une démonstration rapide. Durin réinstalle ses appareils dont Cocteau vante l'extraordinaire précision.

Ballœil se met en place. Pinoteau crie « Top ! ». Explosion. Le javelot ne se fiche pas dans la planche de fakir. Ballœil porte sa main à son cou. Le javelot l'a légèrement blessé.

Tout cela, qui pourrait paraître lourd de symboles, nous laisse perplexes.

On tourne le plan qui, à l'écran, précède le précédent.

Cocteau s'approche de Minerve et lui présente la fleur (caméra à la place de Minerve). Minerve refuse la fleur et le Poète s'éloigne en murmurant à l'adresse de la déesse :

« Lazare non plus ne sentait pas très bon... Il y a même un tableau où Marie et Marthe se bouchent le nez avec des étoffes... Je m'excuse... Je m'excuse... »

Après cette phrase, il se détourne, et c'est alors que Minerve jette sa lance.

Troisième prise, excellente pour le jeu de Cocteau, gâchée par des bruits de voix. Le klaxon de Bertrand retentit plusieurs fois de suite. On reprend.

La grippe sévit. Il fait bon de se couvrir chaudement dans ces carrières. Mirkine (le photographe du film) a de plus en plus mauvaise mine. Il lutte tant qu'il peut contre la grippe avec des cache-cols et des cachets.

Jean Thuillier, victime lui aussi des carrières, fait une brève apparition sur le plateau, col relevé, et se sauve.

(1) Durin avait demandé à Pinoteau de crier « Feu ! ».



On tourne. Cocteau s'effondre sur le tas de cailloux.

Réalisme surréaliste.

Cocteau arpentant le plateau, deux tiges de métal traversant son pull-over blanc, l'une dans le dos, l'autre sur la poitrine, est effrayant à regarder. J'imagine que s'il se trouvait subitement transporté ailleurs, sa vue provoquerait des cris et des évanouissements.

Ces deux tiges, en réalité, font partie du système inventé par Durin pour réaliser les plans suivants :

> SCÉNARIO :
>
> *Un plan montre de face la lance qui traverse le poète et sort de sa poitrine. Il y porte les mains, tombe à genoux, puis, couché sur le côté, il répète très bas plusieurs fois de suite :* « Mais quelle horreur... quelle horreur... » *Un autre plan montre un des hommes-chevaux arrachant la lance du corps.*

Dissimulée sous le pull-over, une gouttière de métal en forme d'U entoure la poi-

trine de Cocteau. A l'intérieur de cette gouttière, un roulement à billes permet de faire glisser un javelot en caoutchouc que les deux tiges maintiennent rigide sur la poitrine et dans le dos.

Ce système permet de donner l'impression qu'on arrache réellement le javelot du corps du Poète.

Durin adapte les deux morceaux du javelot en caoutchouc sur les deux tiges métalliques. Cocteau, ainsi cerclé comme un fût et gêné dans ses mouvements par le javelot, explique rapidement à Pinoteau les mouvements qu'il fera en tombant. Il ne tient pas à recommencer la prise dix fois. Raichi vise le tas de cailloux au millimètre. On s'affaire. On court. On crie. On s'énerve.

Cocteau exige le silence absolu. On l'obtient sur le plateau, mais, de la route, nous parviennent les cris des gitans qui viennent d'arriver par car d'Arles. On court les faire taire.

On tourne. Cocteau s'effondre sur le tas de cailloux. La prise est bonne. Malgré l'incommodité de sa position, Cocteau propose immédiatement une autre prise.

Il s'effondre en murmurant : « Quelle horreur... quelle horreur... ».

Au même instant, le vrombissement d'un avion à réaction envahit les carrières.

Encore une coïncidence étrange ! Car le scénario prévoit à ce moment précis « un bruit d'avion — qui augmente et diminue *comme si* un avion survolait la scène ! »

Par quel hasard cet avion est-il passé là à cette seconde précise ? Mystère...

....

Jeudi 17.

SALLE MINERVE. — On achève de dresser au-dessus de la pierre tombale un énorme praticable.

Dans les échelles et les échafaudages, les machinistes font de la voltige. Clouent, cognent, vissent, nouent tubes, cordes et planches. Des marteaux volent que des mains happent au passage. Puis ils hissent la caméra sur le praticable et l'amarrent solidement. Celle-ci est plongée vers le sol, visant perpendiculairement la pierre tombale.

Tout cela, dans un tintamarre infernal de cris, d'ordres, de coups, de grincements qui réveillerait un mort.

Là-dessous, les gosses des gitans courent et se chamaillent, au risque de recevoir un marteau sur le crâne. Il faut encore crier pour les éloigner.

Cocteau en pénétrant dans la salle « Minerve », se prend la tête à deux mains et s'écrie : « C'est l'Apocalypse ! »

On répète. Pinoteau et Raichi dirigent d'en haut les opérations.

Les deux Hommes-Chevaux transportent le corps du Poète et le déposent sur la pierre tombale. Ils se retirent tandis que les gitans s'approchent et s'asseoient autour de la tombe. La difficulté est d'obtenir de la « tristesse » de la part des gitans. Une gamine, en particulier, ne cesse de sourire pendant le déroulement des opérations. Comme on tourne « muet » ce plan d'ensemble, les recommandations fusent de toutes part.

— Soyez tristes ! Très tristes... Monsieur Cocteau est mort, alors, vous vous approchez tristement, très tristement de son tombeau, etc.

On recommence jusqu'à ce que les mouvements soient parfaits, et les visages, les attitudes empreints de tristesse.

On fait une dernière prise. En se relevant, Cocteau s'avise tout d'un coup qu'il a oublié de mettre « ses yeux ». Normalement, il aurait dû les avoir pour ce plan. Mais

ce plan étant pris d'assez loin, on ne verra rien. Il juge même que l'effet sera plus grand et plus violent, si les faux yeux n'apparaissent que dans le gros plan suivant.

Une heure plus tard, impressionnante entrée de Cocteau, les faux yeux collés sur les paupières. Marcus le guide et l'aide à s'étendre sur la pierre tombale.

En gros plan, on voit Cocteau s'exerçant à rejeter sans remuer les lèvres une fumée épaisse. A côté de lui, Zézée, son chauffeur, fume sans arrêt des gitanes qu'il lui tend à la dernière seconde. Cocteau aveugle se brûle. Ses yeux bougent. Marcus, ses pinceaux à la main, fait des raccords de maquillage. Cocteau s'inquiète de la qualité de la fumée qu'il veut lente et dense. La télévision anglaise s'en donne à cœur joie. Quelles images ! Neuf prises sont nécessaires pour ce gros plan du « Poète mort ».

A la fin, exténué, Cocteau se relève en disant :

— C'est aussi difficile que de mourir.

Mirkine a été transporté ce matin à l'hôpital. Grippe méningée. Son père prend sa succession.

Enregistré une préface pour Bacchus, que Radio-Lausanne diffuse mardi prochain. Quand a-t-il trouvé le temps de l'écrire ? Ahurissant.

Troisième plan spectaculaire de la journée :

Le Poète entre à reculons dans le champ, gravit les marches du tombeau et se laisse tomber en arrière, raide.

La carcasse de bois du « tombeau » est bourrée de matelas, de foin et de plumes. Tout le monde veut « tâter du tombeau ». Pinoteau, puis Mme Weissweiller s'y jettent. Ils disparaissent dans le matelas de plumes qui se referme sur eux dans un bouillonnement d'étoffes.

Ce plan est tourné à l'envers et au ralenti. A l'image, on verra le Poète se dresser sur la pierre tombale, s'en éloigner et sortir du champ en dépassant l'appareil.

L'horaire de tournage prévu est largement dépassé. Il est neuf heures du soir. Les machinistes ont le ventre creux. Comme le tournage de ce plan risque d'être très long, ils s'inquiètent.

Cocteau trouve un moyen pour tourner rapidement.

Il décompose le plan.

Premier plan : sa chute à l'envers, avec un petit mouvement de jambes pour raccorder avec le second plan (tourné à l'endroit, au ralenti) : sa sortie du tombeau.

Il s'évite ainsi les inévitables tâtonnements qui l'auraient vraisemblablement amené à faire de nombreuses prises, s'il était, comme prévu, entré dans le champ à reculons, s'il avait gravi les marches, trouvé le repère pour ses pieds, pour se laisser ensuite tomber à la renverse.

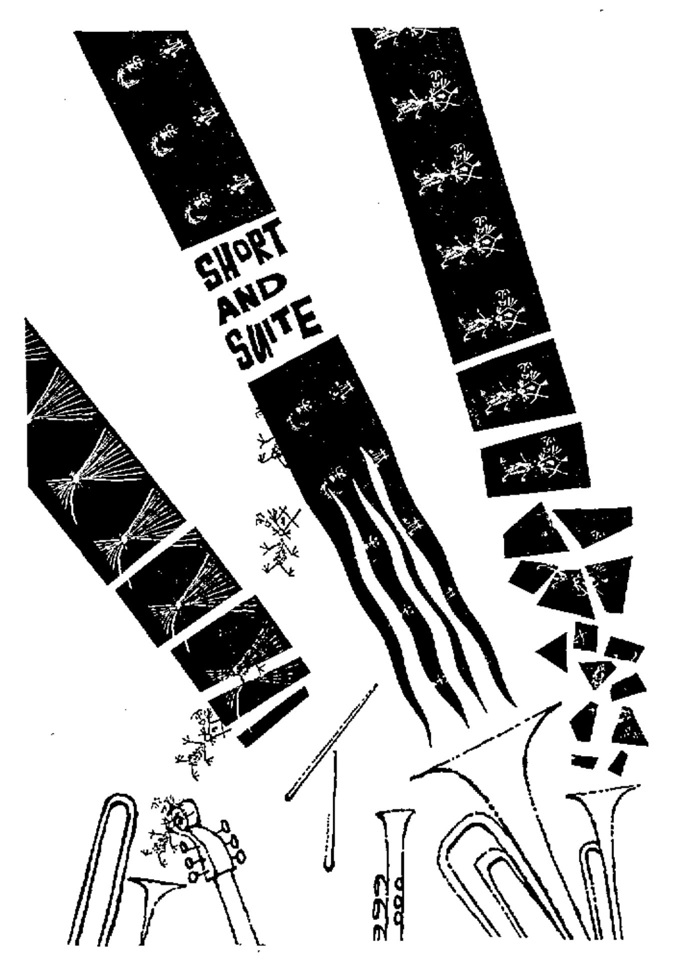
Cocteau tourne la chute. Tout va très vite. Il recommence deux ou trois fois. On dirait qu'il y prend du plaisir.

— J'aime mieux ça, dit-il, que de me jeter en parachute.

A table, avec les techniciens, nous parlons de Cocteau. Tous s'accordent à dire qu'il est incroyable. Depuis deux jours, pendant des heures, il se livre aux gymnastiques les plus exténuantes, se roule par terre, tombe, marche à reculons, se jette en arrière, grimpe aux échelles, veille à tout et à tous, fait la mise en scène et joue la comédie, sans paraître une seconde fatigué.

Roger PILLAUDIN.

Extrait du livre « Jean Cocteau tourne son dernier film », par Roger Pillaudin. Ce livre utilise les émissions « Journal du Testament d'Orphée », qui ont été diffusées par la R.T.F. (France I) en janvier-février 1960. Les photographies illustrant cet article sont de Lucien Clergue ; copyright by Editions du Rocher-Monaco.



Short and Suite de Norman McLaren.

ANNECY AN UN

par

Louis Marcorelles

Un des plus jeunes collaborateurs des CAHIERS DU CINÉMA s'est taillé une petite réputation auprès des spécialistes de l'animation, en les traitant, après le Festival du court métrage à Tours, de refoulés et de pédérastes. Je sais le goût de l'antiphrase de ce disciple de Jarry, que chez lui blanc veut toujours dire noir et vice-versa. Le Festival d'Annecy, en nous mettant en contact direct avec quelques-uns des plus grands noms de l'animation mondiale, les Hubley, Pintoff, Vukotic, Pojar, pour ne pas parler de vieilles connaissances comme Alexandre Alexeïeff, nous permit de vérifier que les « animateurs » sont effectivement des gens extraordinaires, d'une lucidité, d'une intelligence, d'une sensibilité souvent supérieures à celles de leurs collègues dans le grand film, et d'effacer nos derniers préjugés. Pour ma part, j'ai surtout eu le plaisir de découvrir des auteurs authentiques, des créateurs, au même titre que Godard, Antonioni ou Bresson.

Genève en miniature, sans le puritanisme et l'accent, isolée entre ses montagnes et son lac, Annecy offre une étrange vision de paix qui ajoutait à l'illusion

de ce rendez-vous de l'animation internationale. Pour la première fois dans l'histoire, l'animation avait droit à un Festival bien à elle, sans avoir à se faufiler dans l'ombre du grand aîné cannois ou parmi les courts métrages tourangeaux. Il fallait aimer en bloc ou détester itou. On se doute du choix. La joie visible des participants traduisait une prise de conscience de l'importance de ce que quelques-uns appellent déjà, abusivement, le « huitième art ». Non, il s'agit simplement du cinéma, d'un aspect particulier de l'art qui nous passionne, dont les leçons poussées à l'extrême influenceront à l'avenir les créateurs de films dramatiques. Si nous marchons vers un univers qui, sous peine de mort, devra retrouver le sens de l'unité et quelques vérités fondamentales, le cinéma, miroir de tous les phantasmes de notre vingtième siècle, exprimera mieux que n'importe quel autre mode d'expression, la nécessité de cette unité. Un cinéaste qui aurait maîtrisé simultanément les techniques de la danse, du documentaire inspiré à la Vigo ou à la Reisz, du *cartoon* style Vukotic ou Pintoff, et en outre aurait cherché à repenser les idées de Brecht en fonction du cinéma, serait effectivement le plus grand metteur en scène du monde.

Il convient surtout d'éviter de tomber dans l'excès qui consisterait à susciter une mystique de l'animation. Il est évident qu'on pourrait difficilement reprendre pour le cinéma image par image les remarques de Godard sur le court métrage, vu par lui comme un pis-aller, l'introduction au grand film. Le film d'animation, fondé sur la non-coïncidence avec le réel, exclut de prime abord tout danger de naturalisme. On ne prétend pas copier la réalité, on la transpose, obligatoirement. Mais les distinctions s'estompent vite si, derrière les arabesques et les cadences, on remonte à l'idée, à la *discipline*, selon le joli mot d'Alexeïeff, qui devrait commander toute œuvre d'art. Or, quiconque se familiarise avec les créations de l'animation mondiale, s'aperçoit que, là comme ailleurs, il y a les sentimentaux, les néo-réalistes, les sceptiques, les tendres, les ultra-lucides. Bref, et je ne pousserai pas plus loin les correspondances, Bardem, Fellini, comme Antonioni, Bresson, pourraient aisément servir de références.

Finalement, puisque nous mentionnons Bresson, retenons l'enseignement implicite du metteur en scène de *Pickpocket*, dont en un sens presque toute l'animation dérive, sauf les poupées, dangereusement réalistes : face à un cinéma romanesque qui nous plonge dans les facilités de l'apparence, qui veut trop nous en faire accroire, remontons à la source, à quelques émotions et gestes élémentaires. Une fois bien cernées ces exigences sans lesquelles le cinéma n'aurait pas droit à son autonomie, alors nous pouvons commencer à tourner. Car il est faux de dire qu'il y a deux vérités, deux interprétations d'une même séquence, d'un même détail de scénario. L'animation nous ramène à Mozart et à Strawinski, non pour nous complaire dans l'inexistant, dans l'abstrait pour l'abstrait, mais parce que seul l'homme qui se « surmonte », au sens nietzschéen, mérite son nom. Le mensonge rejeté, tout peut alors devenir mensonge. Le trucage sera roi. Nous ne prétendrons jamais en imposer à quiconque. Bref le cinéma ne saurait être réaliste, malgré l'impérieuse exigence, après Brecht, d'un froid réalisme de l'exécution.

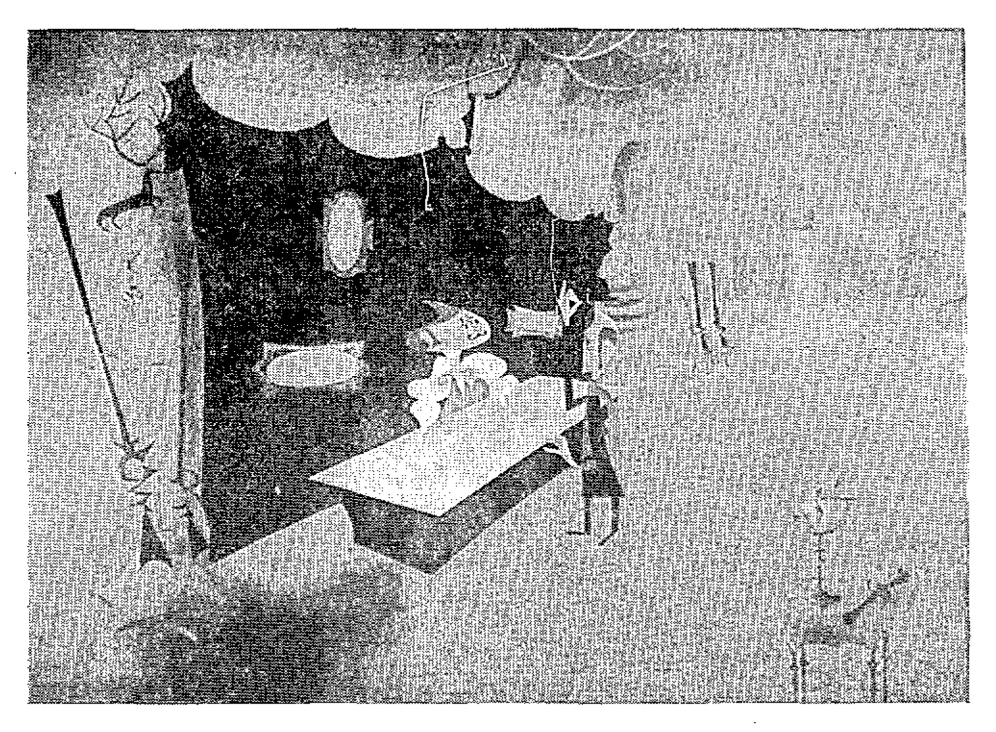
Une courte parenthèse pour contester l'attitude de notre ami André Martin, pape en la matière, qui toujours par référence à l'animation, déplore le vérisme accru du cinéma dramatique et souhaite un retour à l'expressionnisme. Ce serait bien mal comprendre l'exemple de « l'image par image ». Le baroque, le joli, l'art de l'art ne nous intéressent pas : c'est trop facile, trop court de vision. Le cinéma en tant qu'art visera toujours, me semble-t-il, à établir une certaine autonomie des êtres et des objets, à la fois à les couper du flot des émotions et du pathos subjectiviste (même paré de couleurs sociales), et à les réintégrer à une totalité essentielle. Ne rien prouver, faire constater que nous sommes « concernés », nous obliger à un effort intellectuel. Supposer le spectateur non passif. C'est là ou McLaren, et dans un domaine différent les essais de Free Cinema ou ce trop beau film sur Martha Graham dont je parlais ici-même, sont irremplaçables. A la limite McLaren rejoint le rythme pur, nous réintroduit à la danse, qui elle-même nous réintroduit à la spontanéité du vivant, telle que doit la capter la caméra en toutes circonstances. Le maximum de truquage coïncidera avec le maximum de vérité. D'où les vertus incomparables de l'animation, comme de Bresson et Antonioni. La négativité, à l'extrême, nous fait déboucher sur la plus authentique vérité, sur le cinéma moderne qui confondra toutes les traditions antérieures.

U.R.S.S.

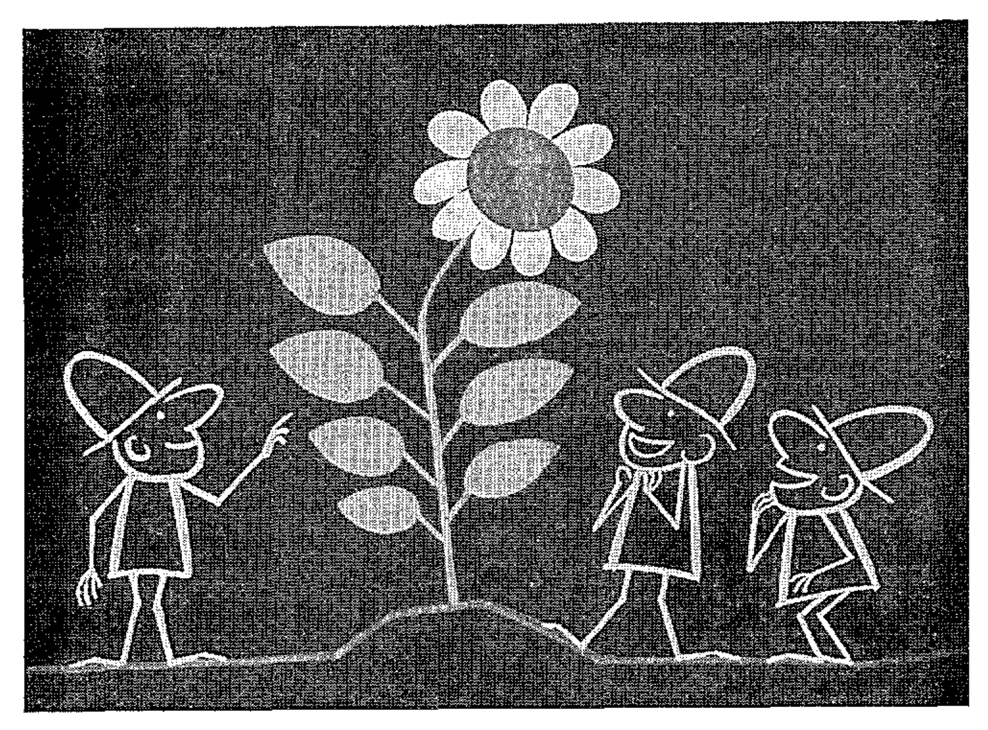
Dans l'immédiat, quelques découvertes, des confirmations, et de trop nombreuses médiocrités, ont donné à Annecy un visage très personnel. Nous savions que les Russes travaillent uniquement pour les enfants. Leur représentant officiel l'avoua très candidement au cours d'assises « animées » (parfois ô combien) où il expliqua qu'il importait avant tout d'apprendre aux jeunes spectateurs à bien distinguer le bien du mal, de préparer les futurs citoyens de la société socialiste à leur fonction de bâtisseurs. On comprend que le pessimisme naturel de l'âme slave soit, chez certains sujets de K, très accentué. A vrai dire on a le sentiment qu'en matière d'animation comme de grand film, le fonctionnarisme sévit là-bas activement, on refuse les risques. On tourne des *cartoons* didactiques où tout est expliqué de A à Z, où l'on parle presque sans interruption de la première à la dernière image, seule la candeur sauvant parfois ces pensums d'un ennui mortel. Les quelques sifflets qui ont accueilli, le dernier soir, l'attribution de deux prix aux animateurs soviétiques pour des œuvres consciencieuses, mais sans génie, prouvaient que, loin des préjugés politiques, j'en suis convaincu, nous ne parvenons pas à surmonter notre lassitude, malgré le charme fugitif d'un geste, d'un paysage. Faut-il attribuer ces déficiences à l'absence chez les compatriotes de Tolstoï et Tchaïkovsky d'une tradition picturale classique ?

U.S.A.-GRANDE-BRETAGNE

L'autre Grand ne fit guère plus bonne figure, à part Hubley et Pintoff, francs-tireurs exemplaires. Dans le cadre de cette compétition internationale, les *cartoons* de Walter Lantz, Paul Smith, de U.P.A., qui nous distraient avant le grand film, perdaient tout leur relief. On sentait trop l'usinage, l'exploitation



Le Vengeur de Dusan Vukotic (Yougoslavie).



Trois hommes de Vladimir Lehky (Tchécoslovaquie).

systématique de quelques procédés à l'originalité limitée. A aucun moment nous n'avons affaire à des œuvres personnelles. J'excepte Friz Freleng, dont nous vîmes un excellent Tweetie Bird, « Sylvestre l'inventeur », et d'ailleurs la majorité de la série Warner Bros, qui retrouve ainsi dans le *cartoon* cette folie douce sans intellectualisme, limitée certes mais efficace, qui caractérisait il y a vingt ans sa production dramatique. Les Anglais imitent déjà le sérieux d'Arthur Rank et Peter Brook dans le grand film, en la personne d'un Hongrois émigré à Londres, John Halas (cf. il y a trois ans, la détestable *Petite Histoire du Cinéma,* modèle de prétention non légitimée), qui vise clairement à créer en Angleterre une vaste usine de *cartoonage* sur le modèle Disney et se fait le champion du *cartoon* de producteur, c'est-à-dire sans individualité. On peut compter sur quelques francs-tireurs canadiens installés Outre-Manche, comme George Dunning et Dick Williams, dont on a présenté le bref non-sens nommé *Wardrobe,* pour contrer cette dangereuse influence qui vise à monopoliser toute la production.

YOUGOSLAVIE

La France fut presque totalement absente. Les grands triomphateurs ne pouvaient qu'être les Yougoslaves, fortement constitués en équipe autour de la Zagreb-Films, qui pratique l'intelligente politique (intelligente et pour les commerçants et pour un trust socialiste) qui consiste à miser à fond sur l'individualisme. Le *cartoon* yougoslave qui dans sa forme renouvelée a à peine quatre ans d'âge, est en train de se situer au premier rang dans sa spécialité. Le jeune Dusan Vukotic émerge assez nettement à mon avis de ce groupe très organisé. Responsable de ses scénarios, travaillant très minutieusement l'argument de départ, utilisant un graphisme spécial pour chaque thème en fonction

d'un choix, où si l'on veut d'une conception, très précis, Vukotic, sans parole, comme presque tout le *cartoon* yougoslave résolument hostile au verbiage américain, nous restitue tantôt un Tchékhov bien plus tchékhovien que les essais russes similaires dans le film de fiction (*Le Vengeur*), ou bien le *nonsence* yankee sublimé (*La Vache sur la Lune*), ou le délire pur et simple selon des formes proches de McLaren (*Piccolo*). Tchékhov sera illustré selon des arabesques très ophülsiennes, alors que *Piccolo*, musical, brise très sèchement les lignes sur un tempo de plus en plus frénétique, et que *La Vache sur la Lune* retrouve le ton des journaux d'enfants. « *Je pars d'une idée, d'un point central,* m'explique Vukotic, *et je bâtis tout mon film autour de ce point central.* »

TCHECOSLOVAQUIE

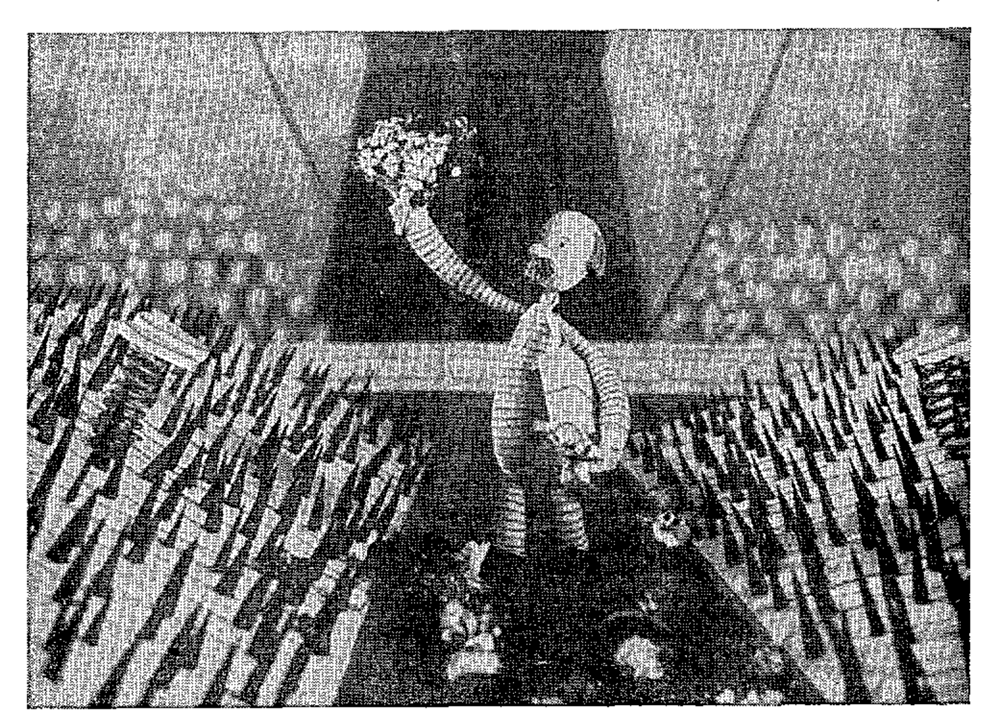
Les Tchèques partagent également leurs activités entre le film de marionnettes et le *cartoon*. Dans les marionnettes, *Le Lion et la Chanson*, très simple histoire d'un gentil baladin mangé par un méchant lion qui périra ensuite de faim — car il a avalé l'accordéon du baladin et tous les animaux fuient, avertis, quand il s'approche pour les manger à leur tour — copie joliment le film de fiction, veut émouvoir, et s'approche finalement de Walt Disney. Un lancinant thème musical de William Bukovy est pour beaucoup dans le succès de cette bande qui ne méritait pas à mon avis le Grand Prix du Festival d'Annecy. *Monsieur Prokouk Acrobate* de Zdenek Rozkopal, autre historiette avec petits personnages en solide, me paraissait bien plus malicieux et original : le dompteur dans un cirque miteux se fait avaler par son lion dont on aura toutes les peines à l'extraire. La vie du cirque continue. Prokouk joue toujours de malheur... Mais la révélation nous vint des *cartoons* avec *Trois Hommes* de Vladimir Lehky, et à moindre degré *Une Place au soleil,* deux histoires très morales sur la futilité des querelles humaines, illustrées par un graphisme élémentaire. *Trois Hommes,* chef-d'œuvre du genre, nous montre trois petits personnages sans relief, définis uniquement par des contours enfantins, une couleur et un thème musical propres et qui laissent mourir de soif un tournesol qu'ils veulent arroser. On ne peut comparer qu'à *Flebus* d'Ernest Pintoff.

PINTOFF, HUBLEY, MAC LAREN

Pintoff, grand garçon juvénile, Russe de New York qui va tourner bientôt un moyen métrage avec acteurs, *The Shoes,* pour, selon ses propres termes, « se libérer un peu des contraintes de l'animation et vagabonder en liberté », décrit dans *The Violinist* les avatars d'un cousin germain de Flebus, hypercomplexé, gratteur de violon qui espère s'élever dans la société et se créer des amis en jouant « classique » mais s'aperçoit qu'il a perdu en même temps le meilleur de sa spontanéité et de sa joie de vivre. Morale courte, rythme moins parfait que dans *Flebus,* mais témoignage typiquement américain, né d'une parfaite adéquation entre l'idée et le sentiment. John Hubley, auteur de l'admirable *Histoire d'un Astérisque,* se vit gratifier du Prix de la Critique Internationale, pour *Moonbird,* déjà Oscar 1960. Le metteur en scène et sa femme, Faith Elliot, ont cueilli sur le vif le babillage de leurs jeunes enfants, et ensuite l'ont illustré selon ces tonalités précieuses que nous leur connaissons. On admire la performance, on n'y croit pas. Le graphisme, si génial soit-il, sera toujours un kilomètre derrière l'invention continuelle des enfants.

Chef-d'œuvre du Festival : *Short and Suite* de Norman McLaren. Deux éléments en constante métamorphose se poursuivent quelques minutes durant sur un rythme syncopé (musique réelle) et en couleur, puis éclatent. Nous sommes à l'extrême limite du cinéma. Seul Mozart situerait approximativement un tel achèvement. Qu'ajouter ? Après McLaren, comme me le disait Vukotic, il faut tout reprendre, tirer la leçon. Ainsi avec Brecht, Joyce, etc.

Louis MARCORELLES.



Prokouk acrobate de Zdenek Rozkopal (Tchécoslovaquie).

PALMARES

Le jury des Journées Internationales du Cinéma d'Animation composé de : John Hubley, Président, Dimitri Babitchenko, Karel Zeman, Joseph Kosma, Lo Duca, Grant Munro, Henri Gruel a décidé d'attribuer les prix suivants :

GRAND PRIX DU CINEMA D'ANIMATION ANNECY 1960

au réalisateur Brétislav Pojar pour *Le Lion et la chanson.*

PRIX DU FILM POUR L'ENFANCE

aux réalisateurs Raikovski et Stepantsev pour *Le Petit Chaperon rouge.*

PRIX SPECIAUX

Devant la qualité exceptionnelle des participations, le jury décide d'attribuer les sept autres prix mis à sa disposition aux réalisateurs et collaborateurs des films suivants :

Une Place au soleil et *Prenez garde :* pour leur thème humain et leur recherche graphique;

Le Nuage amoureux : pour sa contribution à la poésie et à l'art populaires;

Une Vache sur la lune et *Chez le photographe :* pour leur originalité et leur humour;

Le Vengeur : pour sa partition musicale et ses effets sonores;

Prélude pour voix, orchestre et caméra : pour sa contribution aux recherches esthétiques.

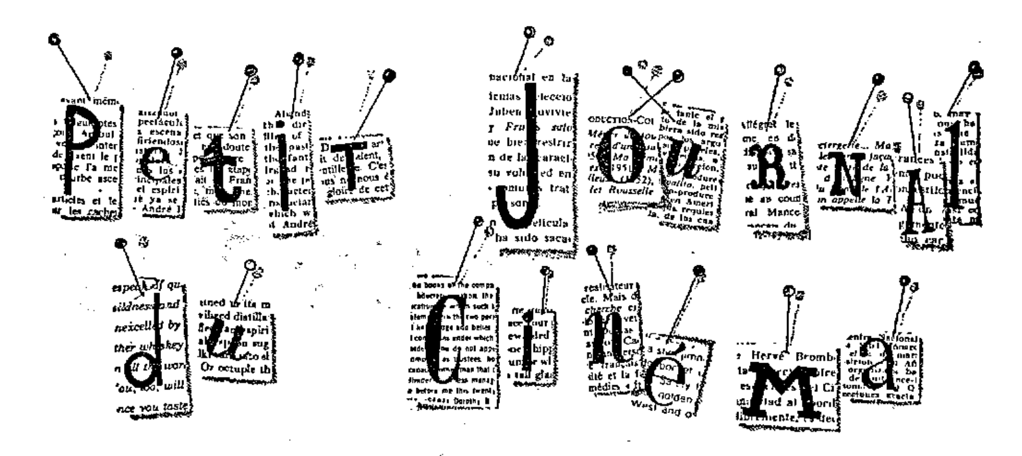
Le Jury attribue le

PRIX DU TRES COURT METRAGE

ex aequo à Lemoine et Aymard pour *Necchi* et à D. Roberts et J. Vausseur pour *Morphy Richards Iron.*

LE GRAND PRIX DE LA CRITIQUE INTERNATIONALE

a été décerné par les critiques français et étrangers présents aux IIIes Journées Internationales du Cinéma d'Animation à John Hubley pour son film *Moonbird.*



DOVJENKO

« *Concours harmonieux de réalité objective et d'inspiration poétique* », ainsi Eisenstein définissait-il l'art de Dovjenko, ainsi se définit essentiellement *Ivan* que nous présenta récemment la cinémathèque. Aboutissement de l'œuvre antérieur, *Ivan* est la préfiguration de celui qui suivra, notamment du *Poème de la mer.*

Les hommes et les éléments, leurs gestes et leurs outils, grand être collectif, vivent de la même vie. La même noblesse les imprègne et tout concourt à la même symphonie. Chair, terre, ciment, métal, égaux devant la caméra, sont soumis au même révélateur. Hommes et choses sont comme âme et corps et, comme tels, ne sauraient s'opposer; lorsque cela se produit, c'est alors l'accident, la mort, et à la beauté de l'accord répond celle du heurt.

Les mots, plutôt que demeures, sont ici outils. Leviers, courroies de transmission. Ils ne tirent leur beauté que de leur efficience, et leur musicalité est celle des coups assénés par la masse ou de l'explosion qui désagrège les roches rétives. Le jeu des mots, des bruits, s'intègre à celui des mouvements et, une fois de plus, un heurt imprévisible vient à la fois bouleverser et exhausser la beauté, nous découvrons alors que la chute d'une poutre brisant la surface de l'eau peut provoquer le même éblouissement que la naissance d'un Cégeste surgissant de la mer.

L'admirable est que Dovjenko sache briser la rigueur de ses agencements, comme un professeur facétieux son cours par des expériences de physique amusante. Il laisse réagir longuement devant la caméra deux hommes qui communiquent par le rire, rire interminable que viennent relancer de temps en temps une parole ou une onomatopée et dont les inflexions sont plus révélatrices que le plus éloquent discours. « *Le train naturel des images déraille* », disait André Martin à propos du *Poème de la mer.* C'est d'ailleurs peu dire que parler de déraillement : les wagons se télescopent et la caméra impassible attend de ce télescopage, au moment même où la machine semble tourner à vide, la révélation d'une beauté supérieure.

Le procédé prend toute son efficacité, lorsqu'il s'agit de stigmatiser ceux qui, ayant refusé de s'intégrer à la collectivité, se trouvent être corps sans âme ou âme sans corps. Danse quasi abstraite de l'homme autour de la cabane, obtenue grâce à une suite d'arrêts sur l'image qui font se télescoper les différentes attitudes d'attraction ou de répulsion; lutte avec le bras surgi du guichet; fuite de l'homme traqué par les mots vengeurs issus du haut-parleur. Le gag surgit, grandit en un savant crescendo. Analogues, la scène du discoureur intempestif à la cantine (admirable déferlement des petites cuillers) et celle du couple écoutant la radio. Le gag se construit ici à partir de hiatus entre attitudes, sons, musique et les mots définissent les êtres, mots sans vigueur, inutiles, qui rampent comme des limaces. Dovjenko orchestre le collectif et fait grincer l'individu. Il entrecoupe ses développements lyriques de grincements bouffons : c'est du grand opéra comique. — M. D.

LE DEJEUNER DES CAHIERS

Les CAHIERS ont renoué, cette année, avec une ancienne tradition que la mort d'André Bazin avait suspendue l'année dernière : celle des déjeuners du Festival de Cannes. Reprise brillante qui, sous les auspices de Janine Bazin, réunissait les cinéastes Roberto Rossellini, Luis Bunuel et son fils Juan, François Reichenbach, Sonali Das Guptas, Léonard Keigel, Marc Aurian, les producteurs Jacques Mage, Pierre Braunberger, Philippe Lifschitz, Claude Maikowski, les critiques Michel Aubriant, Jacqueline Michel, France Roche, Georges Sadoul, nos collaborateurs Jean Domarchi, André S. Labarthe, Louis Marcorelles, Michel Mayoux, Jean Douchet et leur charmante égérie Nicole Berger.

Organisé dans une petite auberge à dix kilomètres au-dessus de Grasse, par Marie-



Le déjeuner des CAHIERS à Cannes. On reconnaît : à gauche, Jacques Mage (au tout premier plan), Pierre Braunberger, France Roche, François Reichenbach (de dos) ; à droite, Roberto Rossellini, Sonali Das Guptas.

Claire Solleville, ce déjeuner fut, de l'avis de tous les participants, la plus agréable des festivités cannoises. Rossellini, très détendu et en grande forme, racontait nombre d'anecdotes sur son film, *Il faisait nuit à Rome*, présenté la veille avec grand succès devant une salle archi-comble, tandis que six cents personnes restaient à la porte. La conversation prit, à la fin du repas, un tour plus technique. Rossellini ne tarissait pas d'explications sur sa façon d'utiliser le pancinor.

A une autre table, Luis Bunuel, qui estime que *La Jeune Fille*, est un de ses films les plus importants, ironisait sur certaines formes de critique. Bien que celles-ci le laissent indifférent — son passage dans le mouvement surréaliste de 1925 à 1930 l'ayant blindé à cet égard — il en est une, malgré tout, qui l'irrite : quand on prétend qu'il peut tourner un film uniquement pour l'argent. — J. Dt.

COCKTAIL VON STERNBERG

Le 3 mai dernier, Josef Von Sternberg a été l'hôte de la Cinémathèque Française. Son séjour à Paris était trop bref pour nous permettre d'organiser un entretien au magnétophone. A défaut, voici cette brève interview.

— *Quel cinéaste vous a-t-il influencé au commencement de votre carrière ?*

— Lorsque je suis venu en Amérique (1914) j'avais déjà vu beaucoup de films en Autriche et en Allemagne. A Hollywood l'œuvre de Stroheim m'a fait forte impression, mais celle de Griffith aucune. En fait aucun cinéaste ni aucun film particulier ne m'ont vraiment influencé. Dès mon premier film (*Salvation Hunters*), j'ai trouvé un style qui m'était personnel. Si je m'étais aperçu que j'imitais quelqu'un, j'aurais changé mon style : je ne l'ai pas fait, puisque je l'avais trouvé.

— *Quel cinéaste ou film a-t-il fait impression sur vous après 1945 :*

— Je suis président de l'*American T.V. and Film Director's Association* qui comprend 4.000 membres. J'ai reçu ce poste, parce que je défends les intérêts de tous les membres. En voyant un film, je considère le travail fourni. Si je citais quelqu'un, ce serait au détriment des autres. J'ai beaucoup voyagé. Il y a beaucoup de bons films dans le monde, même en France. Tous les cinéastes m'intéressent. Chacun a son propre style.

— *Lequel de vos films considérez-vous comme le meilleur?*

— Le prochain... Mais, si vous voulez, parmi les anciens, ce serait *The Devil is a Woman.*

En tout cas, *L'Ange Bleu* n'est pas mon meilleur film. Je n'aime que la première partie. La deuxième partie est moins bonne pour le contenu comme pour l'expression. Le meilleur acteur est celui qui s'abandonne totalement à la direction du metteur en scène. Ou, plus exactement, metteur en scène et acteur sont tous deux au service de l'Idée. L'auteur doit donner tout ce qu'il sent de son rôle, et le metteur en scène tirer de l'acteur tout ce qui restait encore d'inexprimé en lui. L'acteur ne devrait pas donner sa meilleure interprétation tout de suite, mais progressivement, sinon il n'est plus capable de recommencer la scène.

— *Quelle est la chose la plus difficile dans le tournage d'un film et la plus importante?*

— Dans un certain sens, tout le monde est capable de tourner un film; mais, d'une autre façon, la mise en scène et le montage sont une des choses les plus importantes. La chose la plus difficile, c'est, maheureusement, de trouver de l'argent.

— *Quel est l'importance du son dans vos films?*

— Depuis 50 ans, c'est l'image qui donne du tracas. On cherche à varier les angles, à disposer les lumières. Après tout, le son est toujours resté au second plan, sauf quelques exceptions. L'usage du son dans un film est comparable à une orchestration. Son et image doivent être traités de la même manière. Le son ne doit jamais expliquer l'image : il peut la suggérer. Il ne faut pas y voir un contrepoint : mais une stimulation. Et n'oubliez pas que la voix humaine, c'est aussi du son.

— *Avez-vous tourné* L'Ange Bleu *après une longue préparation ?*

— Les scénaristes avaient fourni un exposé très détaillé, mais ce n'était pas véritablement un scénario. Les acteurs ne savaient pas ce qu'ils allaient jouer. Ni le producteur ce qu'on allait faire dans les studios pendant les cinq semaines de tournage. Les idées me venaient sur le plateau. J'ai suivi cette façon de travailler dans tous mes films, car c'est dans ce climat que viennent les vraies idées. — F. B.

LANG

Fritz Lang a écrit de Berlin à un de ses amis parisiens qu'il avait appris avec plaisir l'attribution du prix de la nouvelle critique à *Moonfleet*, mais précise : « *Le film a été monté après mon départ de Hollywood, et d'une manière qui en fausse le sens... attitude trop fréquente malheureusement du* producer *qui, dans sa suffisance, se substitue au metteur en scène.* »

Depuis deux ans, Fritz Lang n'avait rien tourné. Il est en effet sous contrat avec l'important producteur allemand Brauner pour trois films. Les deux premiers furent *Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau Hindou*. Ces deux films n'ayant pas eu le succès escompté, le producteur proposa, pour le troisième, des scénarios prétendument plus commerciaux, qui furent tous refusés par Fritz Lang. Enfin, Brauner accepta le sujet proposé par Lang, et qui lui tient à cœur : il s'agit en effet des *Mille yeux du Docteur Mabuse*, scénario original de Lang, et plus ou moins la suite des trois *Mabuse* qu'il tourna précédemment. Le premier tour de manivelle a été donné le mois dernier. — M. M.

LANG (*Suite*)

Tous ceux qui considèrent *Der Tiger Von Eschnapur* comme le plus important des films réalisés par Fritz Lang, attendent avec une grande impatience *Die Tausend Augen des Doktor Mabuse*.

Etabli sur une série de meurtres mystérieux, le scénario trouva son origine dans un article de journal qui intéressa Lang au plus haut point. Cet article relatait comment, au cours de manœuvres récentes, l'armée américaine avait testé un fusil à air comprimé, lançant des aiguilles, et qui ne laisse aucune trace, ni de coupure, ni de brûlure. A l'issue de ces essais, un G.I. déclarait qu'il préférait mille fois mourir par la bombe H que par l'effet de cet horrible fusil.

Voilà donc le point de départ du film sur le tournage duquel le plus grand secret est maintenu; journalistes et photographes sont interdits sur le plateau, les comédiens (Dawn Addams, Peter Van Eyck, Gert Froebb, Howard Vernon) ont juré de ne pas révéler ce qu'est leur personnage. Lang précise que, par rapport aux précédents *Mabuse*, celui-ci n'aura aucune préoccupation politique ou esthétique : « *Ce sera un film brutal et réaliste dans le style des actualités* » et il ajoute : « *Le premier tué sera un reporter de télévision.* » — M. B.

HITCHCOCK

De son long périple européen pour lancer son prochain film, *Psycho*, Alfred Hitchcock a de nouveau fait escale à Paris. La Cinémathèque avait profité de ce séjour éclair pour organiser dans la salle de projection de la rue d'Ulm une rétrospective complète de son œuvre et, au musée de la rue de Courcelles, un cocktail en son honneur.

Tout ce qui compte dans le cinéma et dans les arts étaient réunis dans les salons exigus de l'hôtel particulier. Hitchcock soumis inlassablement à la torture des flashe se prêtait d'*un air mi-fatigué mi-amusé à toutes* les exigences des photographes. Ce qui ne lui permit pas de beaucoup s'occuper des présents, ni des dessins très extraordinaires d'Eisenstein, exposés actuellement et qui remportent un grand triomphe. — J. Dt.

Ce Petit Journal a été rédigé par MARC BERNARD, FÉLIX BUCHER, MICHEL DELAHAYE, JEAN DOUCHET, MICHEL MAYOUX et JEAN-LUC GODARD pour la Photo du Mois.

LA PHOTO DU MOIS



Jean-Luc Godard derrière Raoul Coutard derrière la Caméflex devant Hitler devant Michel Subor.

Sous l'œil bienveillant de la script Suzanne Schiffman, c'est ainsi que fut tourné le plan *7/2 bis* du *Petit Soldat,* dont le sujet n'est pas un sujet actuel, mais un sujet d'actualité, autrement dit : la caméra au poing (celui, fermé, des républicains espagnols dans « L'Espoir »), pas mal de « filés », des plans sur et sous-exposés, une ou deux fois flous, pour raconter l'histoire d'un agent secret français qui refuse d'accomplir une mission, mais finira par l'accomplir, après quelques mésaventures, dont son arrestation et sa torture par un réseau ennemi. Bref, une fois déchiffrée, cette histoire à l'usage des distributeurs devient celle d'un homme qui trouve que son visage dans une glace ne correspond pas à l'idée qu'il s'en fait de l'intérieur, un homme qui pense que les femmes ne devraient pas dépasser vingt-cinq ans, un homme qui aime la musique de ce bon vieux Joseph Haydn, un homme qui voudrait lui aussi avoir la force de frayer son chemin avec un poignard, un homme qui est très fier d'être français, parce qu'il aime Joachim du Bellay et Louis Aragon, d'ailleurs, c'est encore un petit garçon, aussi l'ai-je appelé : *Le Petit Soldat.* — J.-L. G.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE ↓ DES FILMS — LES DIX →	Jean de Baroncelli	Pierre Braunberger	Jean Douchet	Pierre Marcabru	Louis Marcorelles	Claude Mauriac	Luc Moullet	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Une espèce de garce (S. Lumet)							★ ★ ★	★ ★ ★		
Temps sans pitié (J. Losey)	★ ★	★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★	★	★ ★ ★	★ ★	★ ★	★ ★ ★
Mines de rien (E. Cline)		★	★ ★					★ ★	★ ★	
Les Jeux de l'amour (Ph. de Broca)	★ ★ ★	★ ★ ★	★	●	★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★	★	●
Jamais le dimanche (J. Dassin)	★ ★	★ ★ ★	★	★	★	★ ★		★		★ ★
Frontière sauvage (J. Tourneur)			★ ★				★ ★	★		
Mon père cet étranger (J. Frankenheimer)			★		★ ★		★	★ ★	★	
Amants et fils (J. Cardiff)	★	●	★	★	★ ★	★		★		★
Le Secret du grand canyon (D. Siegel)			★				★	★		
Voyage au centre de la terre (H. Levin)								★		
La millième fenêtre (R. Menegoz)	★	★	●	●		★		★		★
Moderato cantabile (P. Brook)	★ ★	●	●	●	●	★	★	●	●	★
Les déchaînés (R. Walsh)							●	★		
Le Panier à crabes (J. Lisbona)		★	●	●			★	●	●	●
Une fille très avertie (C. Walters)			●	●	●			★		
Cour martiale (C. Meisel)		●			★	●	●		●	
Recours en grâce (L. Benedek)	●	●				●	●	●		★
Le Saint mène la danse (J. Nahum)		●	●	●			★	●		●
Meurtre en 45 tours (E. Périer)		●	●				●	●		

LES FILMS



Marcello Mastroianni et Anita Ekberg dans *La Dolce Vita* de Federico Fellini.

Il dolce Fellini

LA DOLCE VITA (LA DOUCEUR DE VIVRE), film italien, en Totalscope, de FEDERICO FELLINI. *Scénario :* Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. *Images :* Otello Martelli. *Musique :* Nino Rota. *Décors:* Pietro Gherardi. *Interprétation :* Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Magali Noël, Yvonne Furneaux, Lex Barker, Alain Cuny, Nadia Gray, Jacques Sernas, Walter Santesso, Giulio Paradisi, Enzo Cerusico, Enzo Doria, Annibale Ninchi, Valeria Clangottini, Giulio Girola. *Production :* Riama Films (Rome) — Gray Films — S.N. Pathé Cinéma (Paris), 1959.

La Strada recélait un humanisme profond : *Il Bidone,* une métaphysique désespérée et profondément sincère ; *Les Nuits de Cabiria,* c'était un ange qui sourit à travers ses larmes. Et l'on attendait, le cœur battant, *La Dolce Vita,* Somme Théologique de Saint Federico, le film où la vie tout entière nous serait présentée conformément à la plus parfaite orthodoxie, dans toute sa laideur, son horreur même, mais avec sa beauté aussi, ne l'oubliez pas mes biens chers frères. On allait vers la consécration, la ré-

conciliation finale de l'homme avec lui-même, de la société avec elle-même, au milieu des douleurs. Ce serait très beau, et en même temps très édifiant ; un bon coup de satire, un peu d'extase, un sourire, une pirouette ecclésiastique et le tour est joué. Mais quel tour ! la société tout entière, la vie, quoi : il faut savoir la prendre du bon côté, voir sa beauté cachée, comme font les petits enfants. Et c'est au tréfonds de l'absurdité la plus grande que la voie du salut apparaît. Ainsi, spectateurs, vous voyez bien comme nous condamnons : mais au fond de notre amertume doit se trouver une goutte de miel...

Quelle déception ! où sommes-nous ? en quels temps vivons-nous ? Où est le Bien, où est le Mal ? On nous a pris notre Gelsomina : qui est-ce qui la remplace ? Evidemment pas ce malheureux Mastroianni, c'est un raté qui ne comprend rien à la vraie poésie. Alors Steiner, oui, Cuny : c'est un vrai modèle, celui-là, un homme en qui nous nous reconnaissons tous... Mais pourquoi se tue-t-il, lui et ses charmants enfants ? Décidément on n'y comprend plus rien, le scénario n'a pas été assez soigné, c'est évident.

Justement, le plus grand, l'immense mérite à nos yeux de ce film est l'absence de scénario. Fellini et deux aides pour un film de trois heures, c'est infiniment peu en Italie pour un script. Normalement on se met à quatre pour une heure vingt-cinq. Quatre scénaristes pour un metteur en scène : voilà ce dont crève le cinéma. En physique, il n'y a que des hommes de laboratoire. Seul le cinéma prostitue ses instruments, son équipement de recherche, à la plus basse des littératures. Faire un film, cela consiste communément à fabriquer une « histoire » qui plaise à un homme d'argent. Après quoi, l'essentiel est fait, il ne reste plus qu'à gâcher de la pellicule. On finit par où l'on aurait dû commencer, on commence par ce qui ne devrait jamais exister. Et Fellini a bien dû en passer par là : ses productions précédentes, commerciales et pleines d' « idées » le prouvent, à quelques exceptions (fauchées) près. L'étonnant est qu'il en soit sorti, et que, sitôt obtenu des banquiers son premier chèque en blanc, il soit immédiatement redevenu l'auteur du *Sceicco Bianco* et de *Luci del Varieta*.

La Dolce Vita a été tournée à Rome en même temps que *Ben-Hur*. Dans des studios atteints de gigantisme, on attendait avec scepticisme la fin d'un tournage déroutant. Parti d''un devis de huit cent millions de lires, Fellini en était à treize cents et ne finissait pas, ne pouvait même pas raconter son script. Les producteurs avaient confiance : Fellini avait toujours su émoustiller son public. En tout cas, faute d'histoire, ils avaient, concession ultime, une publicité toute faite : bref, tout cela tenait du miracle. Mais aussi l'équivoque règne. On voulait à tout prix nous faire croire qu'il s'agissait des *Nuits de Cabiria* appliquées à la société romaine ; on voulait sans doute nous détourner d'aller voir le film.

Mais têtus et confiants dans l'auteur des deux films sus-nommés, nous y sommes allés quand même, et ce n'est pas du tout ce que nous y avons trouvé. Ne nous laissons pas égarer.

Quand on propose un scénario à un monsieur qui a de l'argent, chacun sait qu'il faut aussi arriver avec ses acteurs, leur accord de principe, leur soutien moral ou financier... Or ici, de même qu'il n'y a pas de scénario, il n'y a pas non plus d'acteurs. Je m'explique : peu de metteurs en scène en Italie ont pu échapper à la triste nécessité de faire un film avec Anita Ekberg. Comme Tashlin à Hollywood (or bust) Fellini s'en est tiré en lui faisant jouer son propre rôle, puisque évidemment elle ne peut rien jouer d'autre : mais tenait-il à ce qu'elle joue ? Etant bien entendu qu'Anita Ekberg ne figure pas comme actrice (ce qu'elle n'a jamais été), mais comme sujet de documentaire, où sont alors les acteurs ?

La publicité nous dit que des aristocrates authentiques ont prêté leur concours : comme Anita Ekberg. Et si tout le monde ne jouait que son propre personnage ? Je le crois pour Mastroianni. Pour Cuny, c'est probable. Restent Yvonne Furneaux et Anouk Aimée. Ce sont des actrices, et très grandes. Mais ce ne sont pas, — ce n'étaient pas —, des vedettes sur qui on bâtit une production. J'oubliais que Lex Barker joue Anthony Steele, que Jacques Sernas joue Jacques Sernas, que les pédérastes sont authentiques. Mais connaissez-vous Cinecitta ?

Il s'agit donc à n'en pas douter d'un documentaire. Allons-nous dire comme la publicité : un documentaire sur la société romaine pourrie etc. ? Non.



La Dolce Vita.

Mais un documentaire sans sujet. Mais un film expérimental, une recherche qui remet le cinéma à son rang parmi les sciences exactes. Une science exacte est une science qui ne sait pas où elle va, une science sans arrière-pensée. Et qui ne parvient pas forcément à des résultats clairs. J'allais oublier le plus important : c'est une science qui se sert d'instruments coûteux et précis, tels que la caméra, la cellule photoélectrique, la moritone, le secrétariat de production, etc., dans des laboratoires conçus à cet effet (les plus importants et les plus modernes étant ceux de Cinecitta), ou bien encore et surtout in vivo, sur le vif, ou bien à la sauvette...

C'est donc une expérimentation que poursuit Fellini, à la façon d'un Rossellini. La différence est que moins que Rossellini, Fellini ne sait où il va. Moins encore il n'arrive à un résultat. Ce résultat, dans *Il faisait nuit à Rome,* c'est la Ralli qui sanglote ; dans *La Dolce Vita,* c'est seulement cet affreux poisson sans forme mais non sans regard, qui échoue comme tout le monde et comme le film sur cette plage déserte (la jeune fille est de l'autre côté) et qui, comme dit le Mignotto, ne peut même pas distinguer son devant de son derrière, le pauvre. Ici le résultat n'est ni vague ni nettement absurde, mais obscurément informe. Quand on a fait un tel film, on peut se permettre à la fin un aveu d'impuissance. Ce poisson, c'est à coup sûr, le film lui-même ; la réalité, peut-être ; en tout cas, rien ne nous autorise à y voir le Mal.

Car ce film ne condamne rien ni personne. La science ne juge pas, mais le cinéma a l'habitude d'organiser, faute de mieux, sa matière à l'aide d'une échelle de valeurs, et de confondre, comme disait Baudelaire, la pellicule avec la vertu. Aussi le mérite le plus rare d'un film est-il à présent son inorganisation. C'est dans ce domaine que les Italiens sont allés le plus loin, et aussi le moins loin : qu'on oppose à ce sujet Antonioni et De Sica, l'homme libre et l'esclave, ou même chez un même auteur, Monicelli, *I So-*

liti Ignoti et *La Grande Guerra.* Et naturellement chez Fellini, les bons films et les mauvais, les premiers étant grossièrement parlant scientifiques, les seconds moraux. Ce qui fait de *Il Sceicco Bianco, Luci del Varieta* et *La Dolce Vita* les seuls bons films de Fellini, c'est leur caractère de documentaires. Ajoutons-y avec des réserves *I Vitelloni* et peut-être *Il Bidone,* en tant que documentaires. Et l'on pourrait montrer que les bonnes choses des autres films, dont aucun n'est indifférent, sont documentaires.

Un documentaire n'est pas, ne devrait pas être un manuel. Il est une recherche. Fellini tente devant nous de nombreuses expériences. Le Christ accroché à l'hélicoptère en est une. C'est un montage expérimental. Anita Ekberg en est une : faisons l'essai d'un être parfaitement sain, que personne *ne pourra suivre dans* les escaliers de Saint-Pierre, l'Eve de la création : eh bien, elle sera aussi cabotine qu'une autre, et plus humiliée qu'une autre. L'expérience échoue. Prenons la fontaine de Trevi : on peut s'y rafraîchir, à la bonne heure. Mais elle ne fonctionne pas toujours, c'est un fait douloureusement ressenti. Mais je ne vais pas raconter le film. Qu'on sache seulement que tout y est véritablement imprévisible, comme chez les empiristes. La plus belle expérience est sans doute celle qu'on effectue avec Steiner. Beaucoup sont navrés par son issue malheureuse. Fellini pensait-il que son issue *devait* être aussi terrible ? Sans doute. Mais il a voulu filmer cela pour voir, pour voir ce que ça donnerait. A chacun de réfléchir : certainement, tout est là ; mais ce n'est pas *dans* le film ; le film n'est qu'une limande.

Donc l'expérimentation n'aboutit pas, *mais elle nous fournit tous les* éléments d'une réflexion salutaire et surtout libre. Evidemment, nous n'aimons pas réfléchir, nous préférons le cinéma à thèse, celui où tout est clair. Il y a pourtant un certain Hitchcock... Pourquoi ne pas reconnaître que le cinéma est un art obscur, une science abstraite cachée derrière un concret énigmatique, un art de la perplexité ? Un seul lien retient tout l'édifice de *La Dolce Vita,* un seul trait permanent, c'est le personnage de Mastroianni ; et c'est peut-être le gros défaut du film, car ce personnage est trop aisément prévisible, bien que ses aventures ne le soient pas : son évolution n'apporte rien de bien neuf. Il est à tout instant intéressant, excellent ; mais son histoire est un peu terne malgré les péripéties. En donnant au film son unité, il s'est figé comme l'Un immobile : peut-être faudrait-il qu'un film tienne son unité de ressorts plus subtils ; peut-être aurait-on pu éviter cet artifice (car c'en est un) qui consiste à rendre un personnage omniprésent. Mais qui l'a fait jusqu'ici ? Peut-être Antonioni, dans *Le Amiche* ; cependant cette Rossi-Drago, toujours présente comme l'œil du maître... Non, cela reste à faire.

Mais la voie est tracée. Nous avons devant nous un cinéma mystérieux et objectif d'où les idées reçues ont été bannies et où les producteurs vont se trouver mal à l'aise. Et le public ? En ce qui concerne le public, il faut être optimiste, et fuir le pessimisme sinistre et cynique des distributeurs. Nous avons en ce domaine l'exemple de toutes les civilisations.

Jean-Louis LAUGIER.

La splendeur du faux

TIME WITHOUT PITY (TEMPS SANS PITIE), film anglais de JOSEPH LOSEY. *Scénario :* Ben Barzman. *Images :* Frederic Francis. *Musique :* Tristram Cary. *Décors :* Bernard Sarron. *Interprétation :* Michael Redgrave, Alec McCowen, Ann Todd, Leo McKern, Paul Daneman, Lois Maxwell, Renée Houston, Joan Plowright. *Production :* Harlequin-Eros 1957. *Distribution* : Télécinex.

Si *Time Without Pity* a réussi à sortir en France au Cinéma d'Essai, après trois ans d'attente, c'est en grande partie grâce à la publicité faite autour de son réalisateur Joseph Losey (prononcez : « Djozeuflôzi ») par la critique dite « macmahoniste », du nom du cinéma qui présente les films qu'elle prône ; et plus particulièrement par deux de ses membres, Jean Douchet et Michel Mourlet.

Selon eux, *Time Without Pity* serait



Michael Redgrave et Leo McKern dans *Temps sans pitié* de Joseph Losey.

l'un des cinq ou six plus grands films de tous les temps. Ce point de vue, qui est insoutenable, et je vais démontrer pourquoi, risque d'irriter la critique et le spectateur, qui, en s'opposant violemment au macmahonisme, seront tentés de rabaisser le beau film de Losey bien plus bas que sa valeur réelle. Losey risque d'être confondu avec ses admirateurs, et ainsi perdre tout crédit auprès des gens sérieux. Il faut aimer *Time Without Pity* sans tenir compte des diktats qui vous interdisent de ne pas l'adorer, comme de ne pas le détester.

Voyons la chose : le 3 décembre 1955, Losey écrivait à Bazin et Doniol : « *J'espère commencer un autre film bien plus ambitieux que tous mes autres films, sur la peine capitale.* » Ce film, il comptait le réaliser depuis 1951 et il refusa de tourner pendant l'année 56, pour forcer la main à ses producteurs. Il semble bien que ceux-ci l'aient contraint à certaines concessions. *Time Without Pity* est devenu un mélodrame psychanalytico-policier comme les aiment les Anglais : David Graham (Michael Redgrave), écrivain alcoolique, sort d'une maison de désintoxication, un jour avant la pendaison de son fils Alec, condamné à mort pour meurtre de son amie. Certain de l'innocence d'Alec, David cherche le coupable parmi les membres de la famille Stanford, chez qui le crime a eu lieu. La Justice refusant de surseoir à l'exécution, David, grâce à une machination subtile, réussira à se faire tuer par l'assasin et fournir ainsi à la police une preuve concrète de sa culpabilité et de l'innocence d'Alec.

Bien que Losey n'ait pas tourné exactement le scénario qu'il voulait, la part du sujet reste très importante, comme dans ses films américains. N'oublions pas qu'il est un homme de gauche, qu'il figura sur « la liste grise » de la com-

mission des activités antiaméricaines et dut quitter les U.S.A. Il commit même un film assez naïf et manichéen sur le racisme *The Lawless* (*Haines*, 1949) et son plus ardent désir reste de tourner un grand film sur les problèmes de la bombe atomique. Losey n'est pas un pur metteur en scène, car, des années durant, il a cherché à réaliser des films sur des sujets profonds, au prix de maintes difficultés, sans d'ailleurs les exprimer par la mise en scène ou faciliter l'orientation de la mise en scène par leur choix particulier. Tout comme *The Sleeping Tiger* (*La Bête s'éveille*, 1954), qu'il ne signa point, ni n'aima (« *It was not a distinguished picture* »). *Time Without Pity*, remarquablement traduit en français par *Temps sans pitié*, est un ramassis de notions élémentaires de psychanalyse. Les Américains sont tentés de sous-estimer leur culture nationale et de rechercher leurs dieux parmi les célébrités de l'Europe. Les résultats sont évidemment affligeants, car , lorsqu'ils sont incapables de saisir les beautés de leur propre culture, ils ne saisissent que le dixième de l'intérêt de la civilisation européenne. Pour Losey, les dieux semblent être Brecht, Marx sans doute, et surtout Freud. Little Joe fait joujou avec les complexes et les inhibitions d'une façon assez puérile. Toutes les actions des personnages s'expliquent par leurs rapports avec enfants, parents et époux, ils sont mus uniquement par ces instincts primaires qu'étudie le psychanalyste, mais auxquels ne se limite nullement l'activité de l'âme. Car, au mépris de toute logique psychanalytique, aucun personnage du film n'est, même très lointainement, conscient d'être mû par des instincts primaires contre lesquels il devrait s'efforcer de lutter. D'autre part, si les deux héros sont assez bien définis, d'une façon scolaire, un peu ridicule, comme dans le cinéma américain des années 45-50, les trois personnages secondaires (les deux fils et la femme) et même certaines silhouettes, comme celle de la mère de la secrétaire, ne peuvent s'expliquer que par des références psychanalytiques non introduites par le réalisateur. C'est un gros défaut : puisque Losey ne pouvait trouver le temps de psychanalyser tous ses personnages, il aurait dû éviter de leur prêter un mystère, une ambiguïté aussi peu fondés et les faire linéaires. Certes, Losey, compte sur cette ambiguïté, ce mystère, pour fasciner le spectateur, mais c'est de la fascination à bon marché — si seulement elle existe, ce dont je doute. D'autre part, cette inconscience, cette veulerie invraisemblable des personnages les rend antipathiques. Ce ne sont pas des êtres humains, puisqu'ils sont mûs cyniquement par des réflexes psychiques élémentaires, ce sont des bêtes. Et ce n'est pas par hasard que Leo McKern est assimilé à un bovin. Les personnages ne nous intéressent pas : si David essaie de sauver son fils, ce n'est pas par générosité, mais c'est pour se délivrer d'un fardeau de culpabilité qui pèse sur son âme. C'est une conduite égoïste qui n'a rien à voir avec des sentiments humains et chrétiens, dont Losey assurément est à mille lieues : pourquoi ce n'est pas un très grand metteur en scène. Son film est d'ailleurs une apologie du suicide, tout comme la pièce et le film qui l'ont inspiré, *The Big Knife*. Les êtres, tout au long de la bande, restent les pantins qu'il agite à son gré. Jamais ils n'évoluent. Ils essaient de lutter contre l'opposition du décor, des complexes et du temps. Y arrivent-ils ? Losey donne une réponse de Normand, à travers un dénouement qui caricature odieusement la communion des saints hitchcockienne, et qui est d'ailleurs l'idée forte sur laquelle est construite tout le film : ce suicide déguisé en meurtre est la seule idée géniale de *Time Without Pity*, et tout l'art de Losey consiste à nous faire patienter jusque là.

C'est encore une ambiguïté facile que cette dernière image, le téléphone au premier plan et les personnages, en légère plongée, au fond du champ. C'est la *même fin hypocrite* que celle de *Attack* (*Attaque*, R. Aldrich, 1956). de *The Big Knife*, qui ont lancé une mode devenue poncif (cf. *Les Scélérats*, Hossein, 1959). Les fins, qui ressemblent beaucoup aux fins chères à René Clément, trahissent l'impuissance de l'artiste matérialiste moderne, vaincu par le monde extérieur et qui n'arrive pas à proposer. Lorsque l'on n'a pas d'idée pour finir un film, un seul remède : le téléphone. Jean Douchet a donc tort de dire : « *Ce film dur et implacable n'existe que par sa mise en scène* » (Arts, 8-6-1960). Losey a mis beaucoup de lui-même dans son scénario. Certes, celui-ci, pas plus que la mise en scène, n'exprime un univers, mais en tout cas, c'est son ambition, et cette ambition est assez remarquable pour mériter notre estime.

La mise en scène ? Je l'aime, mais ne

comprends point que l'on puisse la mettre au-dessus de tout. Jean Douchet la définit ainsi : « *Sans pitié, puisqu'elle obéit à sa fonction essentielle : conserver un regard lucide sur la réalité pour en approcher la vérité.* » Mourlet, l'admire et cependant affirme : « *Toute déformation de la réalité à des fins d'expression, condition des arts traditionnels, par le fait même qu'elle arrive au spectateur de cinéma, à travers l'objectivité de la caméra, se révèle comme mensonge.* » (CAHIERS n° 98, p. 26 ; ligne 19-21). Or Douchet dit, avec raison, à propos de *Time Without Pity :* « *On aura reconnu là l'une des grandes tendances de l'expressionnisme* » et parle de l'effondrement de « *la gangue des apparences* ». Le refus de la gangue des apparences correspond évidemment à une déformation de la réalité. Evidemment, on pourra toujours dire qu'en sacrifiant la gangue, Losey retrouve l'essentiel. Mais d'abord ça reste à prouver, et surtout les contre-plongées accusées, les partis pris dans les choix d'objectifs suivant la tonalité dramatique de la scène, les effets de montage et de la bande sonore, les personnages cernés ou écrasés par le décor qui les entoure, la lourdeur des symboles, nous retrouvons chez Losey tout ce que nos macmahonistes moquaient chez Eisenstein, Hitchcock, Resnais et Welles (1).

Il est impossible de considérer *Time Without Pity* comme un chef-d'œuvre, car les seuls qui l'estiment ainsi se réfèrent à l'esthétique macmahoniste, à l'opposé absolu de laquelle se situe le film. J'expliquerai plus loin cette contradiction.

Mais cette mise en scène toute en effets n'est pas pour autant détestable, loin de là. Retrouver la réalité grâce à la multiplication des artifices, — × — = +, tel est le véritable principe d'une mise en scène proche de celle de Cocteau. Faire du vrai avec du faux, avec le plus faux. Malheureusement, Losey n'accomplit que très rarement ce propos. Pourquoi ce semi-échec ? Parce que, à l'image de ses personnages, il semble mal se connaître. *Le Testament d'Orphée* est un auto-portrait sincère. Mais, dans *Time Without Pity,* Losey se recouvre sans cesse du manteau d'Harlequin. La mise en scène est une suite de dérobades de l'artiste devant lui-même et l'univers réel, une suite de manifestations d'impuissance. Pourquoi est-ce le meilleur film de Losey ? Parce que Losey, auparavant fort médiocre dans la direction d'acteurs, a enfin trouvé le joint : tous ses interprètes joueront de façon très tendue, très crispée. Ils feront leur numéro comme Gabin dans les films d'Audiard, mais avec plus de brio et surtout de cabotinage. S'ils avaient joué de façon normale, le film eût été psychologiquement vraisemblable, mais également très plat, très anglais, comme les Loseys précédents, qui annonçaient déjà sa future intégration dans le Royaume-Uni. Par moments, Losey abandonne cette tension du jeu, et, alors, l'on dirait du Lee-Thompson. De brusques éclairs de révolte, des gestes dénués de toute raison profonde permettent à Losey de boucler ses plans d'une manière assez prenante, en fin de compte. Et ce style saccadé, ce suspense du temps sans pitié, ne sont que l'heureuse conséquence d'une impuissance à montrer le monde dans toute sa réalité. Losey est l'anti-Renoir, l'anti-Fuller. C'est exactement le contraire du metteur en scène cosmique que voient en lui ses thuriféraires, lesquels lui font beaucoup de tort. Il est moniste, puisqu'il réduit la totalité d'un univers déjà limité à l'intérieur d'un seul principe de mise en scène. Jamais il ne se laisse porter par les apparences, dont il ne retient que de rares échappées : Losey ou le réalisateur à œillères.

Ce film est beau, mais sa beauté dépend plus d'une suite de hasards favorables que du metteur en scène. Leo McKern incarne le côté tragédie moderne ratée du film, le Mal en blouse d'ingénieur fonçant à bord d'une auto de course, ce qui rappelle Cocteau, l'humour et la modestie en moins (car Losey n'a pas le sens de l'humour), il l'incarne avec ridicule. Sa composition copie celle du Rod Steiger de *Big Knife*, qui était déjà difficilement acceptable. Michael Redgrave, qui sortait de *The Quiet American* (*Un Américain bien tranquille*, 1957) semble avoir retenu les leçons de Mankiewicz, heureusement pour Losey. Les autres acteurs sont honnêtes, mais n'arrivent pas à exprimer cette fascination que les personnages masculins exercent les uns sur les autres, défiant ainsi la psychologie commune.

(1) Les brusques plongées et les idées de succession de plan qui faisaient le meilleur de *Gypsy* se retrouvent d'ailleurs, presque identiques, dans *A double tour* (Chabrol, 1959).

Ne parlons pas femmes, car l'univers de Losey est un univers d'hommes entre eux. Ne nous étendons pas si la seule actrice sur laquelle il ait fait un travail véritable, Melina Mercouri, incarnait un rôle viril dans *Gypsy* (*The Gypsy and the Gentleman*, 1957). Ici, les femmes gênent, suscitent le drame, le meurtre ; ce sont des chipies ou de petites sottes. Les plans des danseuses sont d'ailleurs très révélatrices du mépris de Losey : cette production Eros n'a assurément rien d'érotique.

Losey est assez heureux dans le bric-à-brac, le baroque, l'esthétisme décadent. Son film repose tout entier sur une partition musicale à la fois grinçante et séduisante qui pallie les manques de la mise en scène. La première séquence est un bel exemple de raffinement esthétique dans la lignée d'Oscar Wilde et d'Isidore Isou : mouvements brusques et théâtraux, qui accèdent indirectement à la beauté et à la vérité, chute de lampe avec un son amplifié, lumière tournoyante sur des taureaux dessinés par Goya, peintre espagnol (autre référence dans ce film qui ne cesse d'emprunter aux autres arts et à la littérature). Le tout au-dessus d'un cadavre. Nous avons droit à de beaux plans de nuages et de ciels obscurs, des autos de course, des effets de glace. Effets de montage divers avec personnages surgissant brusquement de la droite ou de la gauche du cadre. Le meilleur se trouve là, si l'on excepte quelques surimpressions ridicules. Voilà bien ces vertiges, ces scintillements, cette fascination tant vantés par le groupe macmahoniste.

L'amateur pervers de sensations trouvera là ses délices, et l'on comprend pourquoi ceux qui devraient le détester aiment tant *Time Without Pity:* ils y découvrent la fin de l'art, de leur art, et n'ont donc pas à examiner les moyens grâce auxquels Losey y parvient. D'autant que le libre examen du film leur prouverait que l'accession à ce raffinement extrême est le résultat d'artifice de bazar. La fascination véritable ne s'obtient en art qu'à force d'humilité et de réalisme : *A bout de souffle, Le Lys brisé* et *Les Quatre cents coups* sont mille fois plus fascinants que ce film fondé sur la fascination. *Time Without Pity* est une belle œuvre, bien réalisée, malgré ses manques, mais c'est une belle œuvre antipathique, qui n'établit pas le contact avec le spectateur : trop prétentieuse, supérieure et méprisante. La recherche de la beauté n'y est jamais le fruit d'une objectivité dialectique ; jamais Losey ne soumet son art à la critique. Et c'est pourquoi son film ne peut pas progresser, il piétine et ne mène nulle part : c'est un instant malhonnêtement prolongé sur une heure et demie. Au terme de ce film qui finit en queue de poisson, aucun sentiment profond, véritablement essentiel, de paix et de repos, ne surgit, comme on a pu l'écrire.

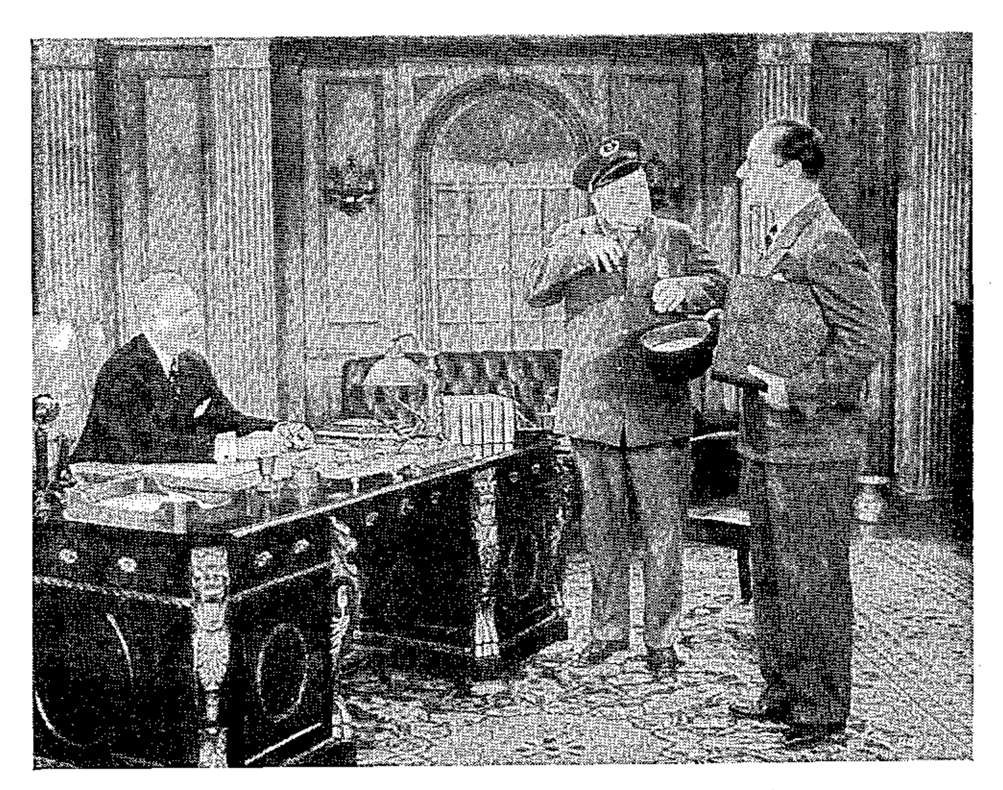
Luc MOULLET.

Les univers parallèles

THE BANK DICK (MINES DE RIEN), film américain de EDWARD CLINE. *Scénario :* W.C. Fields, sous le pseudonyme de Mahatma Kane Jeeves. *Images :* Milton Krasner. *Musique :* Charles Previn. *Interprétation :* W.C. Fields, Cora Witherspoon, Una Merkel, Evelyn Del Rio, Jessie Ralph, Franklin Pangborn, Shemp Howard, Richard Purcell, Grady Sutton, Russell Hicks, Pierre Watkin. *Production* : Universal, 1940.

Le comique de W.-C.-Fields est le plus hermétique qui soit, sans doute parce que sa clef en est si évidente qu'elle aveugle. Elle a la sécheresse du théorème. *Le risible,* selon Fields, *naît du refus absolu de toute recherche volontaire apte à provoquer le rire. Il ne saurait y avoir qu'un seul gag par film, mais ce gag unique est le film lui-même, dans la cohésion de tous ses éléments divers...*

Supposez que nous tournions une vie de Français moyen, à qui rien d'insolite n'arriverait, et dont le héros serait particulièrement falot, dépourvu même de l'ironie attendrie d'un Noël-Noël. Le film n'éveillerait ni notre intérêt, ni surtout notre rire. Par contre, il susciterait peut-être une inexplicable hilarité, projeté chez les Papous ou les Lapons, et ferait certainement se tordre d'enthousiasme Martiens ou Vénusiens. Et, puisque nous sommes dans le fantastique, restons-y, et demandons-nous si, avec *The Bank Dick,* nous n'assistons pas



W.C. Fields et Franklin Pangborn dans *Mines de rien.*

simplement à un documentaire réaliste et dénué de toute arrière-pensée burlesque, émanant d'un de ces « univers parallèles », chers à la Science-Fiction, évoluant de concert avec le nôtre dans le temps et l'espace, mais séparés de lui par quelques redoutables nuances.

Si donc, comme il semble bien, Fields ne songe qu'à nous dépeindre, avec une rigoureuse impartialité le petit monde qu'il s'est créé et où il évolue, il se refuse par là même le secours de la seule règle essentielle du comique cinématographique : l'antagonisme.

Depuis l'*Arroseur arrosé,* nous savons que, pour qu'il y ait gag, il est indispensable qu'il y ait lutte, bagarre, opposition entre deux forces inégales, quelles qu'elles soient. Peu importe que le rire jaillisse de la contemplation des malheurs des victimes, du plaisir que l'on prend à voir celles-ci, toutes faibles soient-elles, esquiver les dangers par insouciance ou malice, ou, au contraire, de la joie éprouvée à voir les « méchants » exercer leurs saccages : l'essentiel est dans la notion d'adversité. Sur la planète où règne le héros de *Mines de rien,* Laurel et Hardy s'enfuiraient à toutes jambes, Charlot serrerait les épaules plus frileusement que jamais, Buster Keaton s'allongerait pour mourir, Lloyd verrait entamé son bel optimisme, les Marx lutteraient pour sauver leur peau — et nous nous amuserions beaucoup à leurs réactions. Mais Fields se contente d'être le guide impassible de la toile d'araignée que lui-même a tracée, et, s'identifiant parfaitement à son œuvre, la traverse sans la moindre velléité de révolte ou d'initiative. C'est avec la même totale indifférence du « Monsieur qui ne veut pas se faire remarquer » qu'il cajole sa petite fille ou tente de risposter à coups de pot de fleurs aux projectiles qu'elle lui envoie, qu'il se laisse duper par un escroc ou lui assène un direct justicier, qu'il compromet ou sauve la réputation de son future gendre,

qu'il capture un bandit avec un grand courage ou accable de ses perfidies un honorable employé de banque.

Est-il bon ? Est-il méchant ? Il est surtout éperdument « je-m'en-foutiste », doué d'un égocentrisme aveugle, ne cédant à ses impulsions que s'il est sûr de pouvoir échapper à leurs conséquences. D'ailleurs les petits gestes étriqués par lesquels Fields manifeste ses pseudo-terreurs sont surtout des signes de mécontentement devant sa quiétude dérangée, et ses bouffées d'audace ont toutes un alibi et une justification. C'est en n'arrêtant *pas* un malfaiteur, c'est en *refusant* de mettre en scène un film, c'est en *renonçant* à devenir milliardaire que W.-C. Fields se singulariserait par rapport à l'univers qu'il a forgé, ce qu'il veut à tout prix éviter.

Renonçant donc au comique classique d'opposition, Fields se désintéresse également de la dynamique burlesque. Il n'y a que trois façons de concevoir un film : raconter une histoire, s'attacher à un personnage ou dépeindre un milieu. Pour les deux dernières propositions, pas de problème : Fields et ses comparses ne font qu'un. Mais quant à suivre une intrigue ou à en souligner les points culminants, pas question : ce serait anéantir la tranche de vie improvisée qu'est censée être *Mines de rien*. Si le film s'anime un peu vers la fin, c'est tout juste pour sacrifier à la passion de Fields pour les automobiles en folie (sommet : l'admirable sketch de *Si j'avais un million*). D'ailleurs, hormis une belle idée — les terrassiers carambolés dans les airs par une moto qui emprunte la tranchée qu'ils creusaient — cette course-poursuite est inférieure à la plus primitive équipée-rodéo des moins bons Mack Sennett. Pour tout le reste de *The Bank Dick*, Fields, à dessein, escamote les gags, ou les gâche en les soulignant à l'excès, passe son temps à faire des entrées et sorties, à s'engager dans des scènes à impasse, à dédaigner les occasions offertes, à accomplir visiblement à contre cœur d'infantiles pitreries et à marmonner un soliloque gratuit, plus proche des considérations absconses de Mister Magoo que de la verve salace de Groucho Marx...

Le comique, donc, ne surgit que de la description fidèle d'un univers à nous inconcevable. Il fut un temps (*Million Dollars Legs, International House*) où le monde de poche de Fields était agressivement actif. Nous avons droit maintenant à un cauchemar plus atroce encore, puisqu'il ne s'agit plus que de bêtise résignée. Mais combien implacable ! Dans leurs plus virulentes satires, les Marx épargnaient les tourtereaux : Ici, les deux amoureux sont peut-être les personnages les plus répugnants du film. On pense aux pires caricatures de Dubout, ou, mieux, aux bandes dessinés de « Mad », ce magazine satirique américain où le grotesque et le monstrueux sont présentés, non comme des déformations de la vérité, mais comme la réalité courante. Il faut posséder la sérénité égoïste de Fields pour contempler d'un œil complice un spectacle aussi plaisamment dégradant pour l'espèce humaine.

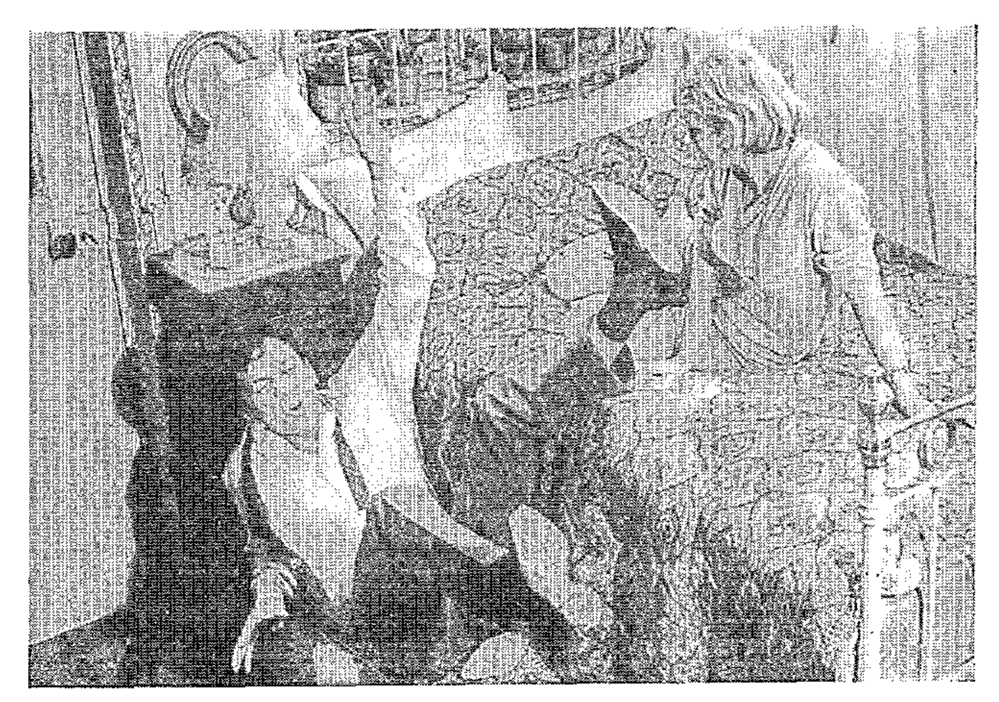
Mais humanité y a-t-il ? Sachant que Fields, à la ville, menait l'existence de Fields à l'écran, on peut se demander, non sans quelque inquiétude, s'il n'était, prosaïquement, que le dernier des excentriques, ou s'il s'affirmait déjà comme le premier des visiteurs extra-terrestres, en mission d'information.

François MARS.

Victor et les roses

LES JEUX DE L'AMOUR, film français de PHILIPPE DE BROCA. *Scénario :* Philippe de Broca et Daniel Boulanger, d'après une idée de Geneviève Cluny. *Images :* Jean Penzer. *Décors :* Jacques Saulnier et Bernard Evein. *Musique :* Georges Delerue. *Interprétation :* Geneviève Cluny, Jean-Pierre Cassel, Jean-Louis Maury, Robert Vattier, Mario David, Jeanne Perez, François Maistre. *Production :* Ajym Films, 1959. *Distribution :* Cocinor.

Une bouffée d'air frais dans le cinéma français ! C'est ainsi que la grande presse annonça le premier film de Philippe de Broca. Si les souffles aériens ne sont pas si rares que l'on veut bien le dire dans notre cinéma, il n'en de-



Jean-Pierre Cassel et Geneviève Cluny dans *Les Jeux de l'amour* de Philippe de Broca.

meure pas moins que ce film est la première comédie à tendances réellement musicales conçue et... réalisée sous nos cieux. Comment juger cette bouffée d'air frais ? Telle qu'en elle-même, pas autrement.

Depuis le départ, un préjugé gravement défavorable s'attache aux *Jeux de l'amour*. Celui d'être, trop souvent, et à tort, comparés à Minnelli et à Donen, servant ici de critères, de mesures métriques.

Or, si, au départ, ce film a voulu être un pendant des « musical » américains, son auteur s'est vite rendu compte de la vanité d'une pareille entreprise et a viré de bord tout à son profit. Il était en effet impossible, avec les tendances économiques de la production française actuelle, sans les couleurs, sans Fred Astaire et Cyd Charisse ou leurs équivalents, d'atteindre à cette perfection dans la grâce qui fait le charme des comédies musicales réussies d'outre-Atlantique.

Malgré cela, ou plutôt contre cela, de Broca a retrouvé avec bonheur le chemin du charme étudié. En ne l'étudiant pas, en essayant de rejoindre cette Commedia dell'Arte, tout à la fois triste et gaie, chère à Renoir. Le film n'est que ça. Il n'est heureusement que ça. Une série d'improvisations chorégraphiques, achevant et donnant le ton de la comédie. A aucun moment, Cassel, contrairement aux apparences, ne danse. Il parodie la danse. Il la mime. Il s'en moque et, par cela même, fait apparaître le caractère irrévérencieux et faux du personnage de Victor, clef de voûte de toute l'histoire.

Victor se fiche de tout. Sauf de lui-même, de son confort et de sa vanité. Sa danse rageuse à travers le cabaret avec la seule fille qu'il n'a pas envie de faire danser est, à cet égard, révélatrice.

C'est d'ailleurs pour cela que Suzanne l'aime, le préfère au triste et raisonnable voisin d'en face qui a le tort de ne pas être menteur et égoïste. Il pense à Suzanne ; Suzanne pense à Victor, Victor pense à lui. Les femmes sont masochistes trois cent soixante-quatre jours par an. Les trois cent soixante-cinquième... C'est là le sujet

du film. Suzanne cède à la raison pour vingt-quatre heures. Mais il suffit d'une promesse de Victor (il va enfin lui faire un enfant et l'épouser) pour arracher Suzanne à cette raison. Cette promesse durera trois cent soixante-quatre jours. Le trois cent soixante-cinquième (1)...

Les jeux de l'Amour ne sont qu'un maillon de la chaîne. Dans la boutique en face, le triste, trop triste voisin va *continuer, à guetter le bonheur des* fous. Guetter la faille qui lui permettra peut-être de ravir le cœur de Suzanne. Les yeux de Geneviève Cluny brilleront encore au milieu des mimiques corporelles de Cassel, dans une mise en scène rigoureuse, faite de raccords précis dont souffre parfois la spontanéité. Mais qu'importe, puisqu'il s'agit là de corriger les défauts de cette même spontanéité ! Victor continuera à s'acheter des boutons de manchettes avec l'argent des recettes et ne rentrera que pour faire l'amour au terme d'un rigaudon endiablé...

Et maintenant, puisqu'il faut conclure, tout cela revient-il à louer la pleine réussite ? Certes, non. La naïveté roublarde qui fait le charme de cette œuvre, naïveté des gags et de certaines situations, empêche toutefois d'y croire jusqu'au bout. On rit, oui, beaucoup, mais assez souvent aux dépens du film. Il n'en constitue pas moins une approche plus qu'intéressante de comédie musicale en liberté. Il fallait qu'un tel film fût fait. Il comble, à lui seul, le vide laissé dans la moyenne de notre cinéma par les Boisrond dont il ne faut plus rien attendre et les Allégret que l'on a trop attendus. Série B devrait vouloir dire série bien. Sans plus.

Un détail encore. Victor peint des roses, une par jour, toujours la même.

Jean-Jacques FAURE.

Si la montagne ne vient pas à toi...

AGI MURAD, IL DIAVOLO BIANCO (LA CHARGE DES COSAQUES), film italien en Cinémascope et en Eastmancolor de RICCARDO FREDA. *Scénario :* Akos Tolnay et Luigi de Santis, d'après le récit de Léon Tolstoï. *Images :* Mario Brava. *Interprétation :* Steve Reeves, Georgia Moll, Renato Baldini, Gérard Herter, Scilla Gabel. *Production :* Majestic Films (Rome) — Lovcen Films (Belgrade), 1958. *Distribution :* Les films Marbeuf.

Les critiques de cinéma ont pris la mauvaise habitude d'attendre que les films viennent à eux, au lieu de partir à leur recherche. Ils n'analysent plus que ceux dont tout le monde parle, ceux auxquels s'attache un label publicitaire ou la garantie d'une signature prestigieuse. Ils ratent ainsi bon nombre d'occasions et laissent dans l'ombre les productions qui, pour ne pas être prétentieuses, n'en sont pas moins intéressantes.

Les critiques s'intéressent davantage à Laslo Benedek, René Clément ou Federico Fellini qu'à Don Weis, Cottafavi ou Ulmer. Ils ont tort ! Ils feraient bien de cesser de vivre sur l'acquis, pour explorer le monde inconnu que constituent les salles de second ordre où sort, chaque année, quantité d'exclusivités en version doublée. Et puisque le nouveau film de Riccardo Freda tourne autour de l'Islam, je livre à leur méditation cette pensée de Mahomet : *« Si la montagne ne vient pas à toi, va à la montagne ».*

Cette *Charge des cosaques* est, en effet, plus qu'agréable à voir. Nouvelle mouture du fameux récit de Tolstoï, « Le diable blanc », elle nous oblige à reconsidérer Freda. Je n'avais vu de lui qu'un film d'épouvante, en 1958 : *Les Vampires*. Il y avait bien des cadrages originaux, des idées personnelles de mise en scène. Mais des décors de carton-pâte et des trucages grand-guignolesques grossissaient les ficelles d'un scénario imbécile et gâchaient mon plaisir. Après *La Charge des cosaques,* je sens qu'il va me falloir réviser mon jugement. Mais où revoir *Les Vampires, Le Château des amants maudits, L'Aigle noir, Spartacus* qui se sont complètement effacés des écrans parisiens, après une courte carrière en « doublé » dans de petites salles perdues ?

Les CAHIERS ont jadis prouvé que le cinéma américain nous stimulait, par-

(1) En cas d'année bissextile, cela donne une super-production en scope et en couleurs.

ce qu'à côté des « grands films », il nous ménageait des surprises heureuses, jusque dans les séries B et C. Les Italiens seraient-ils en train de prendre la relève de Hollywood ? En tout cas ils ont inventé un genre nouveau, la « superproduction » de série B, le film à grand spectacle et à bon marché. Evidemment, le meilleur y côtoie le pire. Ainsi avons-nous pu voir à deux semaines de distance : *Agi Murad, il diavolo bianco* et le très mauvais *Salambô.*

Dès les premières images, le talent de Freda éclate. La description de la mise à sac d'un village musulman par les troupes du Tzar qui ouvre le film, ne dure pas plus d'une minute. Une vingtaine de cavaliers seulement, autant de villageois. Les plans rapprochés, se succédant à un rythme accéléré, cachent la pauvreté des moyens et arrivent à suggérer toute l'horreur de la situation. Ils résument immédiatement le climat du film. Efficacité et rapidité restent désormais les mots d'ordre du metteur en scène. Il n'y a pas de doute : Riccardo Freda a le sens de l'aventure et connaît sur le bout des doigts son cinéma américain. Il néglige le détail secondaire pour aller directement au but.

On me dira que la négligence des détails (les dynamiteurs laissent glisser leurs bâtons de dynamite, les figurants regardent en plein dans l'objectif, etc...), le refus du champ-contrechamp, les faux raccords ne prouvent pas nécessairement le génie d'un cinéaste. J'en suis bien d'accord. Mais lorsqu'on constate dans deux films un emploi adéquat du cinémascope, une mise en place efficace des acteurs, une utilisation intelligente des décors et de la couleur, un cadrage original, un rythme rapide, on est forcé d'ouvrir l'œil, et le bon ! On se demande seulement pourquoi Freda a reconstitué certains décors en studio, alors qu'il disposait d'admirables sites naturels. Ici intervient le mystère des co-productions, car il s'agit d'une co-production italo-yougoslave. Mais cela importe peu, quand on constate que le réalisateur sait dessiner le caractère de ses personnages en moins de deux plans. Je songe par exemple au gros plan en contre-plongée qui nous découvre pour la première fois, le visage sadique du gouverneur militaire donnant des ordres, immédiatement suivi d'un plan en plongée montrant un chien dressé sur ses pattes de derrière. Et pour une fois, Steve Reeves ne fait pas étalage de sa musculature et essaie d'exprimer quelque chose par son visage. Freda utilise souvent le regard de ses acteurs (cf. la séquence de la fête) et n'oublie pas de les diriger. Il manipule avec aisance le suspense (cf. la bagarre finale). Et tout cela sans aucune prétention.

Agi Murad, il diavolo bianco n'est d'ailleurs pas dénué de toute signification pour qui ne se laisse pas obnubiler par le snobisme de la sortie sur les Champs-Elysées. Riccardo Freda est un homme de son temps et il finit par serrer l'actualité de près. Je ne cherche pas à cultiver le paradoxe, mais il suffit d'entendre le gouverneur militaire parler avec mépris de « *ces musulmans qui ne comprennent que le langage de la force* » pour se demander par quel miracle cette bande a pu échapper à la censure et sortir dans les salles mêmes où elle peut trouver une audience. Je ne plaisante pas quand je soutiens que *La Charge des cosaques* est un film anti-raciste, autrement efficace que les tentatives des Brooks, Rouch et autres Rogosin. Mais s'il ne s'agissait que d'intentions louables, Freda n'aurait pas eu droit à une critiques dans les CAHIERS. Ce qui m'importe, c'est que chaque plan révèle un profond amour du cinéma. Un cinéma moderne qui sacrifie tout à l'efficacité.

Notre art est fondé sur la mise en scène. Et, nous le savons, les metteurs en scène ne courent pas les rues. On serait mal venu de faire la fine bouche devant les films sans prétention, justement parce qu'ils ne sont pas prétentieux, quand ils nous offrent un vrai festival de la mise en scène, quand ils fourmillent d'idées, quand ils regorgent d'énergie et d'optimisme. Il en va du cinéma comme de la littérature. Si le roman populaire atteint souvent au génie, pourquoi refuserions-nous au cinéma la même possibilité ? Je ne puis que terminer par cette phrase de Cocteau à propos du roman policier : « *Le lecteur des minorités pensantes (si j'ose m'exprimer ainsi) conserve l'étrange snobisme de l'ennui qu'il prend pour le sérieux et où il se lave en public de ce qu'il aime en cachette* ». Ne tombons pas dans le préjugé du cinéma-qui-veut-dire-quelque-chose et sachons préférer *Le Tigre d'Eschnapur* à *On the Beach.*

Fereydoun HOVEYDA

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Pour l'amour du grec

POTE TIN KYRIAKI (JAMAIS LE DIMANCHE), film grec de JULES DASSIN. *Scénario :* Jules Dassin. *Images :* Jacques Natteau. *Musique :* Manos Hadjidakis. *Décors :* Alecos Tzonis. *Interprétation :* Melina Mercouri, Jules Dassin, Georges Founda, Titos Valdia, Despo Diamantidoc, Mitsos Ligyzos. *Production :* Melina Films, 1959.

Bien que ce soit une histoire grecque, on y joue cartes sur table. *Jamais le Dimanche* est une production Melinafilm dans lequel Mercouri tient sur tous les plans le rôle de l'égérie et Dassin celui d'un soupirant américain un tantinet porté sur la mauvaise philosophie. Celui qui doit mourir est devenu celui qui doit rire : tant mieux, car Aristophane vaut mieux que Kazantzaki. Les bas-fonds du Pirée ne sont pas si différents de ceux de Frisco et nous retrouvons enfin dans *Never on Sunday* le metteur en scène américain que nous aimions tant.

Valentina Cortèse fut déjà, dans l'œuvre de Dassin, une putain respectable, mais ce n'est rien à côté de Melina Mercouri, véritable typhon égéen. On peut aimer ou ne pas aimer ce genre de monstre, mais, lorsqu'un film ne quitte pas une seconde sa vedette et devient en quelque sorte un long travelling sur une femme (la caméra étant utilisée avec amour et humour, c'est-à-dire non seulement *cantabile* mais encore *allegretto*) il est rare que le résultat soit indifférent. *Jamais le Dimanche* est un poème cinématographique composé à la gloire du corps, des jambes, des yeux de Melina, ou encore plus simplement une suite de bandes dessinées : Melina se baigne, Melina chante, Melina et Sophocle, Melina en prison...

Ici l'art est aisé car l'autocritique était difficile et pas à la portée du premier venu. Le scénario, à quelques ficelles près, est ingénieux et a le mérite d'être un excellent canevas de Commedia dell'Arte. On imagine volontiers, dans un salon d'Athènes, un dimanche justement, Melina et son Jules improvisant devant des amis une des scènes du film. Quant à la mise en scène, elle est bien rythmée et sans aucune faille, mais cela nous le savions déjà, car chez Dassin, si l'écrivain ne fut pas toujours heureux, le technicien fut du moins toujours irréprochable. Jules Dassin n'a donc plus rien à envier à son vieux complice Bezzérides (que nous imaginons volontiers sous les traits du Nico de *En quatrième vitesse*) car il a réalisé un film qui fait « *Va-Va-Voum !* ». — C. de G.

Mécanique formelle

FRONTIERS RANGERS (FRONTIERE SAUVAGE), film américain en Metrocolor de JACQUES TOURNEUR. *Scénario :* Gerald Drayson Adams, d'après le roman « North-west Passage » de Kenneth Roberts. — *Images :* William W. Spencer et Harold E. Wellman. *Musique :* Raoul Kraushaar. *Interprétation :* Keith Larsen, Buddy Ebsen, Don Burnett, Lisa Gaye, Angie Dickinson. *Production :* M.G.M.

Des Indiens courent dans le sous-bois, ivres de sang et d'exploits guerriers, accompagnés, sur le coin gauche de l'écran, par la tête impassible, quasiment keatonnienne d'un machiniste qui pousse le travelling. Ce qui confirme le peu de crédits accordé à ce remake du *Grand Passage*. Et l'on a tort. Le souffle épique s'est dissipé au profit d'un sentiment de contemplation.

Il est un épisode qui exprime mieux que les autres la volonté de Jacques Tourneur. C'est l'épisode central, entièrement original par rapport au film de Vidor. L'intrigue ressemble fort à celle des mélodrames 1830, oscillant entre *Les Deux Orphelines* et *l'Auberge des Adrets*. Le célèbre capitaine des Rangers, Rogers, et ses deux acolytes, arrivent à une auberge et y découvrent un trafic de filles déportées. Ils délivreront les filles et châtieront les infâmes et cupides hôteliers.

Ce qui importe ici, n'est pas l'aventure elle-même, mais que tout ce qui se fait prenne un caractère d'irrémédiable. On a l'impression d'assister à un ballet entre des mondes totalement fermés qui gravitent les uns autour des autres en s'entraînant mutuellement. Ce qui compte, alors, est moins l'influence réciproque de ces mondes que le spectacle de leur mouvement. C'est un mécanisme parfaitement réglé qui, une fois lancé, va au bout de lui-même. Mais Tourneur s'intéresse moins à la marche de ce mécanisme qu'à la fascination qu'il exerce sur ceux qui le regardent. La tragédie, si tragédie il y a, fait plus appel à l'aspect formel qu'au mouvement interne. — J. Dt.

Les petites familles

THE YOUNG STRANGER (MON PERE, CET ETRANGER), film américain de JOHN FRANKENHEIMER. *Scénario :* Robert Dozier. *Images :* Robert Planck. *Musique :* Léonard Rosenman. *Décors :* William Stevens. *Interprétation:* James McArthur, Kim Hunter, James Daly, James Gregory, Whit Bissel, Jeff Silver, Charles Davis, Jack Mullaney, Eddie Ryder, Jean Corbett. *Production :* Stuart Miller, 1956. *Distribution :* Rank-RKO.

Une famille de bourgeois californiens, un adolescent un peu désaxé, qui fréquente l'université, aime les voitures et se voit traîné au commissariat pour avoir fait

scandale dans un cinéma : on pourrait croire que Robert Dozier (scénariste) et John Frankenheimer (réalisateur) se sont inspirés de *La Fureur de vivre.* En fait, le héros, Harold James Ditmar, est l'exact repoussoir de James Dean, dont il n'a conservé que les initiales. Ce qui intéressait Frankenheimer, ce n'était pas le mythe du rebelle sans cause, mais les rapports affectifs d'un jeune homme de dix-huit ans jouant les durs par principe et de son père, homme d'affaires trop occupé pour avoir des idées autrement que toutes faites.

Le film fut, d'abord, une émission de TV. Il en a gardé la technique et le point de vue. C'est un album de famille (qui comporte, en plus, une mère ne répondant en rien à la tradition œdipienne du cinéma américain) dont les images, grises, banales, s'organisent en reportage réaliste. Un petit drame de vingt-quatre heures, à partir de faits insignifiants, et père et fils vont apprendre à s'aimer et à s'estimer. Le lyrisme est délibérément absent de cette tranche de vie. La mise en scène n'a que des intentions sociologiques et les trois acteurs principaux, James McArthur (le fils), James Daly (le père) et Kim Hunter (la mère) sont remarquables.

John Frankenheimer avait vingt-six ans, lorsqu'il a tourné ce film. Il appartient à cette génération dite de la télévision américaine que nous avons appris à connaître par Delbert Mann et Chayefsky, Sidney Lumet, Martin Ritt et Robert Mulligan. *The Young Stranger* est la meilleure œuvre de ce courant, parce que la plus honnête et la plus dépourvue de prétentions. L'expérience, réussie, d'un film à petit budget ; sans vedettes et sans décors coûteux. Peut-être *Les Quatre cents coups* du jeune cinéma américain. — J.S.

Décor DeLuxe

JOURNEY TO THE CENTER OF THE EARTH (VOYAGE AU CENTRE DE LA TERRE, film américain en Cinémascope et en Deluxe de HENRY LEVIN. *Scénario :* Walter Reisch et Charles Brackett d'après le roman de Jules Verne. *Images :* Leo Tover. *Musique :* Bernard Herrmann. *Décors :* Walter M. Scott et Joseph Kish. *Interprétation :* Pat Boone, James Mason, Arlene Dahl, Diane Baker, Thayer David, Peter Ronson. *Production :* Charles Brackett, 1959. *Distribution :* 20th Century Fox.

La première demi-heure consacrée aux préparatifs de l'expédition, malgré un ou deux gags assez naïfs, respire l'ennui. Si Jules Verne s'inspirait du film de Levin pour récrire son livre, nul doute que plus d'un lecteur abandonnerait l'ouvrage au premier tiers. Mais le cinéma coûte cher. Et puis, une fois assis dans un fauteuil, au milieu de l'obscurité, on se prend à espérer. Pour ma part, je m'étais laissé envahir par le pessimisme le plus... noir quand soudain la descente au centre de notre globe commença ! Et le film fut ! Est-ce à dire que je me prépare à réviser mon jugement sur Henri Levin ? Non, car *Journey to the Center of the Earth* est le type même du film où la mise en scène passe au second plan. Tout découle ici des « effets spéciaux » et des décors. Louons donc le chef-opérateur Leo Tover pour les images excellentes en Deluxe ; Abbott, Gordon et Kosa pour des effets photographiques spéciaux très réussis : Walter M. Scott (descendant du romancier ?) et Joseph Kish pour leurs merveilleux décors souterrains. Le scénario, habilement construit, s'éloigne du livre sans altérer l'esprit julesvernien et ménage assez d'occasions de suspense pour permettre à Levin de nous prouver qu'il a du métier à défaut de génie.

Il n'y a pas grand-chose à ajouter si ce n'est que *Voyage au centre de la terre* confirme ce que nous savions déjà du cinéma de science-fiction d'aujourd'hui : à quelques exceptions près, absence de mise en scène ; donc cinéma plus que marginal ! Qu'il s'agisse de *Planète interdite* ou des *Survivants de l'infini,* c'est la plupart du temps le décor et la photo qui suggèrent une certaine profondeur ou une certaine poésie. Ce qui m'étonne le plus c'est que les réalisateurs qui se chargent de cette besogne n'essaient pas de profiter du cadre qui leur est offert pour tenter quelques recherches de mise en scène. Pourtant l'exemple de Murnau et de Lang devrait les inspirer. Même aux débuts du parlant, chez un Browning, un Florey et un Whale on trouve des lueurs. Est-ce à dire, comme le suggérait Bazin, que la science-fiction cinématographique répugne à la mise en scène ? Les noms que je viens de citer inciteraient plutôt à penser le contraire. Que se passe-t-il alors ? C'est que le genre s'adresse aujourd'hui soit aux tout jeunes, soit aux tout vieux « maniaques ». Pour les premiers, il convient d'éviter toute subtilité (d'ailleurs les décors et les « effets » grèvent trop lourdement le budget pour que l'on engage d'autres dépenses). Quant aux seconds, ils ne s'embarrassent guère d'exigences inutiles : tout ce qu'ils demandent, ce sont des morceaux « sadiques » qui alimentent leurs rêveries. (La musique annonçant à l'avance les « passages intéressants », j'ai vu des salles du boulevard s'éveiller soudain, pour se rendormir en attendant le morceau de bravoure suivant). Qu'on soigne ou non la mise en scène, on n'enlèvera pas l'idée au public adulte que ces films appartiennent à l'une ou l'autre catégorie. Les vrais amateurs en sont réduits à s'extasier sur une séquence, que dis-je, sur un plan ! Le cinéma de science-fiction n'est pas pour demain. — F.H.

Ces notes ont été rédigées par JEAN DOUCHET, CLAUDE DE GIVRAY, FEREYDOUN HOVEYDA et JACQUES SICLIER.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 11 MAI AU 7 JUIN 1960

9 FILMS FRANÇAIS

La Brune que voilà, film de Robert Lamoureux, avec Robert Lamoureux, Michèle Mercier, Françoise Fabian, Ginette Pigeon, Perrette Pradier, Jean-Pierre Marielle, Christian Alers, Yves Robert, Pierre Tchernia. — M.M. ainsi que F.F. et non moins que P.P. sont agréables à regarder. Dommage que le film ne soit pas réalisé par A.A.

Les Jeux de l'amour. — Voir critique de J.-J. Faure dans ce numéro, page 54.

Meurtre en 45 tours, film d'Etienne Périer, avec Danielle Darrieux, Michel Auclair, Jean Servais, Henri Guisol, Jacqueline Danno, Raymond Gérome, Julien Verdier, Bernard Musson. — Boileau et Narcejac ont réussi à revendre une troisième fois le sujet des *Diaboliques* et de *Vertigo*, ici filmé avec tant de fadeur que nous ne marchons plus à cette histoire de mort qui marche. Berthomieu est mort, vive Etienne Périer !

La Millième fenêtre, film de Robert Ménégoz, avec Pierre Fresnay, Jean-Louis Trintignant, Barbara Kwiatkowska, Julien Carette, Françoise Fleury, Michel de Ré, Jean-Paul Roussillon, Micheline Gary, Brigitte Barbier. — Subventionné par la Sécurité Sociale, ce film grémillonne d'un bout à l'autre, c'est-à-dire que s'y affrontent un maître de Santiago des Terrains vagues et des ouvriers avinés et chantants, on reconnaît la romance : l'homme est seul dans un monde méchant. C'est une fenêtre sur le vide et l'on songe avec tristesse à cette fenêtre sur le monde qu'était *Fenêtre sur cour*. Mais on se rappellera Barbara.

Moderato cantabile, film en Cinémascope de Peter Brook, avec Jeanne Moreau, Jean-Paul Belmondo, Didier Haudepin, Valeric Dobuzinsky, Pascalle de Boysson, Colette Régis. — La leçon de cet échec est trop connue pour qu'on la redise : nous nous croyons transportés aux temps de feu le cinéma de qualité, avec infiniment moins de métier et un peu plus de sotte suffisance. I. Fridi.

Le Panier à crabes, film de Joseph Lisbona, avec Pierre Michael, Anne Doat, Anne Tonietti, Michel Bardinet, Paul Frankeur, Henri Vilbert, Louis Seigner, Jacques Morel. — D'une naïveté confondante.

Les Pique-assiette, film de Jean Girault, avec Darry Cowl, Francis Blanche, Gérard Séty, Pierre Dac, Béatrice Altariba, Nicole Henriot. — Tous les poncifs du film comique français ancienne (et un peu moins ancienne) vague.

Recours en grâce, film de Laslo Benedek, avec Raf Vallone, Emmanuèle Riva, Annie Girardot, Fernand Ledoux, Hélène Dieudonné, Robert Manuel, Renaud-Mary, Mario David. — Il s'agit d'un feuilleton psychologique, tel qu'aurait pu le filmer Julien Duvivier il y a vingt-cinq ans. La médiocrité de cette entreprise n'a étonné que les commis voyageurs de la pensée, ceux qui n'avaient pas compris que *Wild One* était seulement un film bien produit et qui prenaient ce Laslo aux gros sabots pour un Hongrois de bonheur.

Le Saint mène la danse, film de Jacques Nahum, avec Félix Marten, Jean Desailly, Michèle Mercier, Françoise Brion, Henri Nassiet, Jean-Roger Caussimon. — Marten est au personnage du Saint ce que Raymond Bussières est à Rubempré, et Nahum à un homme libre.

15 FILMS AMERICAINS

A la recherche du Paradis, spectacle en Cinérama et en Technicolor de Otto Lang. — On n'y voit que le couronnement du roitelet du Népal, au détriment des plus hautes montagnes du monde.

A Private's Affair (*Les Déchaînés*), film en Cinémascope et en DeLuxe de Raoul Walsh, avec Sal Mineo, Christine Carrère, Barry Coe, Barbara Eden, Terry Moore. — Raoul Walsh, inférieur à lui-même, n'a apporté qu'une certaine élégance à un vaudeville militaire.

Ask any Girl (*Une fille très avertie*), film en Cinémascope et en Metrocolor de Charles Walters, avec Shirley Mac Laine, David Niven, Gig Young, Rod Taylor. — Charles Walters n'est pas Donen ou Minnelli, mais il vaut largement Gordon. Comme *Confidences sur l'oreiller*, ce film bénéficie d'un scénario solidement construit sur les ruines d'une dizaine d'autres et d'une mise en scène sûre, mais sans imagination.

The Bank Dick (*Mines de rien*), voir critique de François Mars, dans ce numéro, page 52.

Black Patch (*L'Homme au bandeau noir*), film de Allen H. Miner, avec George Montgomery, Diane Brewster, Tom Pittman, Leo Gordon. — Poulain d'Aldrich, Miner est un tout petit maître. Western ambitieux aux mérites mesurés, il faut voir *Black Patch* pour la création de Tom Pittman.

The Black Scorpion (Le Scorpion noir), film de Edward Ludwig, avec Richard Denning, Mara Corday, Carlos Rivas, Mario Navarro. — L'un des plus mauvais Science-Fiction américains, malgré la signature d'Edward Ludwig, idole de trois cinéphiles parisiens.

Edge of Eternity (Le Secret du grand canyon), film en Cinémascope et Technicolor de Donald Siegel, avec Cornel Wilde, Victoria Shaw, Mickey Shaughnessy, Edgar Buchanan. — Donald poursuit sa carrière cinématographique en canard. Ce film est nettement en régression par rapport à *Baby Face Nelson*. Il reste pourtant du talent, et la dernière demi-heure, morceau de grand suspense, est assez extraordinaire.

Frontier Rangers (Frontière Sauvage). — Voir note de Jean Douchet, dans ce numéro, page 58.

Happy Anniversary (Joyeux anniversaire), film de David Miller, avec David Niven, Mitzi Gaynor. — Des enfants soumettent leurs parents au tribunal de la psychanalyse. Comédie assez laborieuse que ne sauve pas la virtuosité très technique de Miller.

Holiday for lovers (Qu'est-ce qui fait courir les filles ?), film en Cinémascope et en DeLuxe, de Henry Levin, avec Clifton Webb, Jane Wyman. — Voyage au Brésil, organisé par la Fox et l'American Airlines. L'architecture moderne et une ravissante enfant au béret rouge sont les seuls intérêts de cette historiette d'une rare niaiserie.

House on Haunted Hill (La Nuit de tous les mystères), film de William Castle, avec Vincent Price, Carol Ohmart, Richard Long, Alan Marshal. — Médiocre film d'épouvante.

Journey to the Center of the Earth (Voyage au centre de la terre). — Voir note de Fereydoun Hoveyda, dans ce numéro, page 59.

That Kind of Woman (Une espèce de garce), film de Sidney Lumet, avec Sophia Loren, Tab Hunter, George Sanders, Jack Warden, Barbara Nichols, Keenan Wynn. — Voir note de Luc Moullet dans notre prochain numéro.

The Thousand and one nights of Mr. Magoo (Les Aventures d'Aladin), dessin animé en Technicolor de Stephen Bosustow et Pete Burness. — Voir note dans notre prochain numéro.

The Young Stranger (Mon père est étranger). — Voir note de Jacques Siclier, dans ce numéro, page 58.

7 FILMS ALLEMANDS

Die Gans von Sedan (Sans tambour ni trompette), film en Eastmancolor de Helmut Käutner, avec Jean Richard, Hardy Krüger, Dany Carrel, Françoise Rosay, Theo Lingen. — Les Français sont gentils, les Allemands sont gentils, l'histoire est gentille, la U.F.A. est gentille, personne ne veut faire la guerre, donc il n'y a pas de guerre, alors pourquoi faire des films de guerre ?

El Hakim (El Hakim), film en Eastmancolor de Rolf Thiele, avec O.W. Fisher, Elisabeth Müller, Nadja Tiller, Giulia Rubini. — Une film pour bonnes femmes.

Helden (Les Soldats ne sont pas de bois), film en Eastmancolor de Franz Peter Wirth, avec O.W. Fischer, Liselotte Pulver, Ellen Schwiers, Jan Hendriks. — Certains aiment Shaw : même ceux-là n'y retrouveront pas leurs petits.

Kriegsgericht (Cour martiale), film de Curt Meisel, avec K.H. Böhm, Christian Wolff, Sabina Selman, Klaus Kammer. — A fait partie de la sélection allemande au Festival de Cannes 1959. Film de guerre tourné dans des bureaux.

Lilli, ein Mädchen aus der Grosstadt (Lilli mène l'enquête), film de Hermann Leitner, avec Ann Smyrner, Adrian Hoven, Werner Peters, Claude Farell. — Aventure policière, humoristique dans les intentions, sinon dans le résultat.

Die Nackte und der Satan (La Femme nue et Satan), film de Victor Trivas, avec Horst Frank, Michel Simon, Paul Dahlke, Karin Kernke. — Sournois, notre collaborateur Jean Douchet nous a confié : « J'y suis allé pour Satan. » Toujours est-il qu'il fut déçu et tient à le faire savoir.

Die Schöne Lugnerin (La Belle et l'empereur), film en Eastmancolor de Axel Von Ambesser, avec Romy Schneider, Jean-Claude Pascal, Helmut Lohner, Charles Régnier. — Sissi : non, non !

6 FILMS ANGLAIS

Sink the Bismarck ! (Coulez le Bismarck !), film en Cinémascope de Lewis Gilbert, avec Kenneth More, Dana Wynter, Carl Mohner, Laurence Naismith. — Ici, aux Cahiers, pas plus que Marcel Levesque dans *Le Crime de Monsieur Lange*, nous n'acceptons d'ordres de personne ni de quiconque. Donc, nous ne coulerons pas le Bismarck, puisque, aussi bien, le cinéma anglais se saborde de lui-même.

Beyond this Place (*Fils de forçat*), film de Jack Cardiff, avec Van Johnson, Vera Miles, Evelyn Williams, Bernard Lee. — Cronin est trahi. Mais le film n'en est pas bon pour autant.

Carry on Nurse (*Un thermomètre pour le Colonel*), film de Gerald Thomas, avec Shirley Eaton, Kenneth Connor. — Ils peuvent se le mettre quelque part et déménager leur colonel.

The Seventh Sin (*La Passe dangereuse*), film de Ronald Neame, avec Eleanor Parker, Bill Travers, Georges Sanders, Jean-Pierre Aumont, Françoise Rosay. — Une femme mésestimait son mari : elle se trompait. Minnelli, appelé à la rescousse, ne put sauver ce tendre mélodrame.

Sons and Lovers (*Amants et fils*), film en Cinémascope de Jack Cardiff, avec Trevor Howard, Dean Stockwell, Wendy Hiller, Mary Ure, Heather Sears. — Honnête adaptation d'un beau roman. Les jeunes acteurs sont meilleurs que les vieux.

Time without Pity (*Temps sans pitié*). — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro, page 48.

5 FILMS ITALIENS

Agguato a Tangeri (*Guet-apens à Tanger*), film en Eastmancolor de Riccardo Freda, avec Geneviève Page, Gino Cervi, Edmund Purdom. — Voir critique de Fereydoun Hoveyda, dans notre prochain numéro.

La Dolce Vita (*La Douceur de vivre*). — Voir critique de Jean-Louis Laugier, dans ce numéro, page 45.

Il Figlio del Corsaro Rosso (*Le Fils du Corsaire Rouge*), film en Scope et en Eastmancolor de P. Zeglio, avec Lex Barker, Silvia Lopez, Vira Silenti, Luciano Marin. — Ne vaut pas sa sœur (1).

Mel Segno di Roma (*Sous le Signe de Rome*), film en Cinémascope et en Technicolor de Guido Brignone, avec Anita Ekberg, Georges Marchal, Gino Cervi, Folco Lulli, Jacques Sernas. — Non ! la qualité ne prime pas forcément la quantité. La preuve ? Anita Ekberg.

Sigfrido (*Le Chevalier Blanc*), film en Cinémascope et en Eastmancolor, de Giacomo Gentilomo, avec Sebastian Fischer, Katharina Mayberg, Ilaria Occhini, Rolf Tasna. — Ce remake des *Niebelungen* est un carton-pâte qui n'a même pas l'alibi d'un essai de stylisation.

1 FILM GREC

Never on Sunday (*Jamais le Dimanche*). — Voir note de Claude de Givray dans ce numéro, page 58.

1 FILM JAPONAIS

Arashi o yobu Otoko (*Pigalle à Tokio*), film en Tohoscope et en Eastmancolor de Umeji Inoue, avec Yujiro Ishihara, Mie Kotahara. — Dans le cadre des échanges culturels avec le Japon.

(1) Allusion évidente à **La Fille du Corsaire rouge** de Mario Soldati, avec May Britt.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

avec Jacques Becker	N° 32
Jean Renoir	Nos 34-35-78
Luis Bunuel	N° 36
Roberto Rossellini	N° 37-94
Abel Gance	N° 43
Alfred Hitchcock	Nos 44-62-102
John Ford	N° 45
Jules Dassin	Nos 46-47
Carl Dreyer	N° 48
Howard Hawks	N° 56
Robert Aldrich	Nos 64-82
Joshua Logan	N° 65
Anthony Mann	N° 69
Gerd Oswald	N° 70
Max Ophuls	N° 72
Stanley Kubrick	N° 73
Vincente Minnelli	N° 74
Robert Bresson	Nos 75-104
Jacques Tati	N° 83
Orson Welles	Nos 84-87
Gene Kelly	N° 85
Ingmar Bergman	N° 88
Nicholas Ray	N° 89
Richard Brooks	N° 92
Luchino Visconti	Nos 93-106
Fritz Lang	N° 99
Georges Franju	N° 101
Frédéric Ermler	N° 105

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chefs :
Jacques DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

Tous droits réservés
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »
146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R.C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 3 NF.
Etranger : 3,50 NF.

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	17 NF.
Etranger	20 NF.

Abonnements 12 numéros :

France, Union Française	33 NF.
Etranger	38 NF.

Etudiants et Ciné-Clubs :
28 *NF. (France)* et 32 *NF. (Etranger)*

•

Adresser lettres, chèques ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 5 N.F. Envoi recommandé : 6,50 N.F. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1960